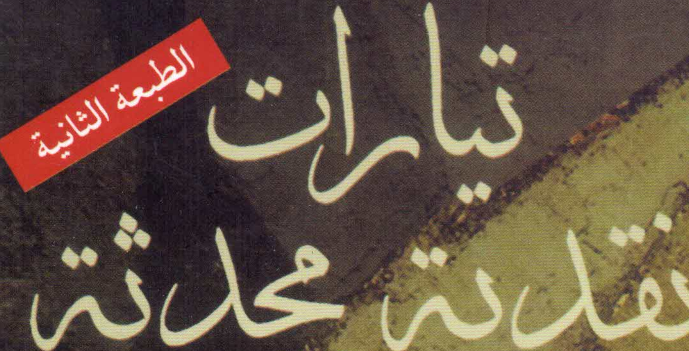
المركز القومى للترجمة



المشروع القومى للترجمة

اختيار وترجمة وتقديم

جابر عصفور

2/900



تيارات نقدية محدثة

جابر عصفور

اختيار وتقديم وترجمة

هذه مجموعة مقالات مختارة من النقد الاجتماعى، والنقد البنيوى، وما بعد البنيوية، اختار المترجم فيها من النقد الاجتماعى: علاقة الماركسية بالنقد الأدبى، وعلم الاجتماع والأدب، والأدب بوصفه شكلاً أيديولوچيا.

ومن النقد البنيوى: مشكلات فى دراسة اللغة والأدب، واللغويات والبويطيقا، والنشاط البنيوى. واختار من ما بعد البنيوية: موت المؤلف، والبنية واللعب والعلامة، وخرافة اللغة الشعرية.

لوحة الغلاف: لدوستايل

تصميم الغلاف: عمرو الكفراوى

تيارات نقدية محدثة

المركز القومى للترجمة
إشراف: جابر عصفور

- العدد: ٩٠٠/ ٢
- تيارات نقدية محدثة
- جابر عصفور
- الطبعة الثانية ٢٠٠٩

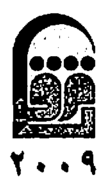
هذه ترجمة مقالات مختارة
فى النقد الاجتماعى والبنيوية وما بعد البنيوية

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ - ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El Gabalaya st. Opera House, El Gezira, Cairo.
E-mail: egyptcouncil@yahoo.com Tel: 27354524-2735426 Fax: 27354554

تيارات نقدية محدثة

اختيار وترجمة وتقديم

جابر عصفور



٢٠٠٩

رقم الإيداع: ١٠٦١٧ / ٢٠٠٩
الترقيم الدولى: 8 - 275 - 479 - 977 - 978
طبع بمطابع مصر للطيران

المحتويات

النقد الاجتماعى :

النقد البنيوى :

ما بعد البنيوية :

إهـداء

إلى تلامذتي الذين أدين لهم
بنشر هذه الترجمة

النقد الاجتماعى

- تيرى إيجلتون: الماركسية والنقد الأدبى
- لوسيان جولدمان: علم اجتماع الأدب
- إيتيان باليبار وبيير ماشرى: الأدب بوصفه شكلا أيديولوجيا

الماركسية والنقد الأدبى(*)

تيرى إيجلتون

تقديم الترجمة:

ينطوى هذا البحث على واحد من أفضل المداخل (التعليمية) الموجزة فى النقد الأدبى الماركسى، بكل ما يقوم عليه هذا النقد من أسس أيديولوچية، وما يتضمنه من تيارات معاصرة محدثة، تتجاوز الدوجماطية والنظرة الاجتماعية السانجة التى ألفناها طويلا. وأخص ما يميز هذا البحث هو ما يطرحه من تعريف بإسهامات لم تألفها الكتابات العربية كل الألفة بعد، خصوصا إسهامات مدرسة فرانكفورت الألمانية التى رادها ڤالتر بنيامين، وتيودور أدورنو، وإسهامات الاتجاه البنيوى الشكلى (الماركسى) الذى يبدأ من لوى ألتوسير، ويتواصل فى كتابات بيير ماشرى فى فرنسا، وهى إسهامات يعد هذا البحث امتدادا لها بقدر ما هو عرض لأهم جوانبها.

وأحسب أن القارئ لن يكتمل له فهم العلاقات الفكرية التحتية التى ينطوى عليها هذا البحث ما لم ينتبه إلى خصوصية الموقف

(*) هذه ترجمة كتاب:
Marxism and Literary Criticism, by Terry Eagleton, University of California Press 1976.

الفكرى للمؤلف نفسه. ولا أعنى بذلك مجرد اتجاهه العام؛ فهذا أمر يدركه القارئ للوهلة الأولى، ولكن أعنى الكيفية غير المباشرة التى يعبِّر بها المؤلف عن موقفه الخاص - داخل البحث - من الخلاف الفكرى الحاد (والواسع) بين التيار الماركسى العلمى الذى يؤكده ألتوسير على وجه الخصوص، والتيار الماركسى المثالى الهيجلى الإنسانى (وكلها تسميات تطلق على إسهامات لوكاش ولوسيان جولدمان وهنري لوفيڤر وإرنست فيشر وهربرت ماركوز... إلخ). وإذا كان التيار الأول يلوذ بماركس «الناضج» الذى فصم علاقته بالمثالية، و«صفَّى وعيه المضطرب منها» منذ عام ١٨٥٧، ومع المخطوطات التى تختصر تسميتها باسم «الأسس» (والتى تمثل بداية مرحلته العلمية التى بلغت ذروتها فى «رأس المال»)، فإن التيار الثانى يلوذ أصحابه بما يسمونه ماركس المتكامل، ولكن مع نزوع متميز إلى تأكيد أهمية كتابات «ماركس الشاب»، التى تنطوى على مزيج من النزعة المثالية والنزعة الإنسانية. إن وضع هذا الخلاف الفكرى فى الاعتبار ينير السبيل لتعرف خصوصية الموقف الفكرى الذى يُبرِّر جنوح مؤلف هذا البحث إلى التبنى المتحمس لأفكار ألتوسير وتلميذه ماشرى على وجه الخصوص، فى مقابل النفور الفكرى الذى لم يستطع المؤلف إخفاءه - على الرغم من ذكاء المعالجة - عندما تعرض لأفكار لوكاش وتلميذه لوسيان جولدمان. وبقدر ما تكشف خصوصية هذا الموقف عن العلة التحتية التى تُبرِّر الاطراح السريع - فى ثنايا البحث - لأفكار إرنست فيشر عن علاقة

التضاد بين الفن والأيديولوجيا، فإنها تبرر الوصل الذى يقيمه المؤلف - فى أحد هوامش البحث - بين روجيه جارودى (النقيض «الإنسانى» لألتوسير «العلمى») ولوكاش الذى يمثل الهيجلية الجديدة التى بلغت ذروتها عند لوسيان جولدمان. وأخيرا فإن خصوصية هذا الموقف تفسر التحمس اللافت لأفكار فالتر بنيامين (ومن ثم برخت)، خصوصا ما يتجاوب منها مع أفكار ألتوسير وماشرى، أى ما يتصل بالسؤال عن موضع الأدب داخل علاقات الإنتاج فى عصره، وما يترتب على ذلك من محاولة تأسيس نظرية علمية فى «الإنتاج الأدبى». والصلة غير منقطعة - فى هذا الجانب - بين ما كتبه بنيامين عن «الأدب فى عصر الصناعة» وما كتبه ألتوسير عن «الفن والأيديولوجيا» أو «الأجهزة الأيديولوجية للدولة» من ناحية، وبين ما كتبه بنيامين عن «المؤلف بوصفه منتجًا»، وما كتبه ماشرى عن «نظرية الإنتاج الأدبى».

ولا يصل مؤلف هذا البحث - والأمر كذلك - إلى ذرى رفضه إلا فى سياقين مترابطين، يتصل أولهما بحرصه على نفى واستئصال النزعة الدوجماطية التى ورثها النقد الماركسى عن المرحلة الستالينية (أو النظرة الستالينية)، ويتصل ثانيهما بحرصه على تصفية النقد الماركسى من الآثار المثالية التى انسربت إليه من الفلسفات النقدية أو الجمالية السابقة (التى لم يتخلص منها ماركس نفسه إلا بعد نضجه التام، لو تابعنا حجاج ألتوسير). وعندما نصل بين هذين السياقين معا - فى أثناء قراءة هذا البحث - ندرك السبب المزدوج الذى دفع المؤلف إلى رفض

نظرية «الواقعية الاشتراكية»، و«نظرية الانعكاس» من ناحية، والذى دفعه إلى الهجوم على أفكار ومفاهيم من قبيل «الوحدة الشاملة»، و«النمطية» و«الانسجام» و«التلاحم»، عند لوكاش وجولدمان من ناحية ثانية. وذلك فى مقابل الحماسة لمفهوم ماشرى عن «الشكل غير المركزى» (الذى هو صياغة أدبية لما انتهى إليه ألتوسير عن «الذات المزاحة عن المركز»، هذا المفهوم الأساسى الذى يجعل من ألتوسير بنيويا)، أو تأكيد ما ذهب إليه برخت وبنيامين وألتوسير وماشرى على السواء من أن العمل الأدبى ناقص دائما، لا يكتمل إنتاجه إلا فى عملية استهلاكه، وما يتصل بذلك من تأكيد أهمية تطوير نظرية جديدة عن العلاقة بين البنية الفوقية والبنية التحتية فى الأدب نفسه، ومن ثم العلاقة بين الأدب من حيث هو إنتاج ومن حيث هو أيديولوجيا.

والمؤلف - على كل حال - واحد من أبرز دارسى النقد الأدبى، بين أبناء الجيل اليسارى الجديد فى إنجلترا، يقوم بتدريس النقد الأدبى فى كلية ودهام فى جامعة أكسفورد. وعلى الرغم من صغر سنه (ولد عام ١٩٤٣) فإن غزارة إنتاجه لا تقل لفتا للانتباه عن ثراء فكره. أما كتبه المتلاحقة فهى: «شكسبير والمجتمع» (١٩٦٧)، و«المنافى والمغتربون» (١٩٧٠)، و«أساطير القوة» (١٩٧٥) و«النقد الأدبى والأيديولوجيا» (١٩٧٦)، و«فالتر بنيامين، أو نحو نقد ثورى» (١٩٨١)، و«اغتصاب كلاريسا» (١٩٨٢)، و«النظرية الأدبية» (١٩٨٣)، و«وظيفة النقد الأدبى» (١٩٨٤). وأما هذا البحث الذى أقدّم ترجمته فقد صدر فى شكل

كتيب صغير (عام ١٩٧٦) عن مطبعة جامعة كاليفورنيا - لوس أنجلوس بالولايات المتحدة.

ولعلى فى حاجة إلى القول - فى نهاية هذا التعريف - إنى حرصت فى الترجمة على الوضوح (التعليمى) حتى لو اضطررت إلى تجاوز الحرفية، وحذفت الإشارات المباشرة إلى أسماء المصادر والمراجع من الهوامش؛ لأنها لا تفيد إلا القارئ الذى يعرف الإنجليزية.

* * *

١- تقديم:

الماركسية موضوع بالغ التعقيد، ولا يقل ما يُعرف منها باسم النقد الأدبى الماركسى تعقيدا عنها. ومن المحال - والأمر كذلك - أن نقوم فى هذا البحث الموجز بشىء أكثر من معالجة بعض القضايا الأساسية، وطرح بعض الأسئلة الجوهرية (إيجاز هذا البحث نابع من أنه كان سلسلة من الدراسات التمهيدية الوجيزة فى الأصل). ويكمن خطر بحث موجز كهذا البحث فى أنه قد يضجر أولئك الذين يعرفون الموضوع حقا، أو يربك الذين ليست لديهم أية معرفة به. وأنا لا أدّعى أصالة أو إحاطة شاملة فيما أقدمه، ولكنى - على الأقل - أحاول ألا أكون مُضجرا أو مُلغزا. لقد حاولت أن أقدِّم الموضوع بأوضح ما أستطيع، على الرغم من أن ذلك ليس بالأمر اليسير. وآمل - على كل حال - أن تكون الصعوبات التى ينطوى عليها هذا البحث راجعة إلى طبيعة الموضوع نفسه، وليس إلى طريقة العرض.

إن النقد الأدبى الماركسى يُحلِّل الأدب على أساس من الأوضاع التاريخية التى تنتجه، ولذلك يتطلب خبرة بالأوضاع التاريخية للأعمال الأدبية. ومن الواضح أن أية محاولة لتقييم ناقد ماركسى – وليكن لوكاش مثلا – تظل محاولة ناقصة ما لم نقم بدراسة العوامل التاريخية التى تُشكِّل نقده. ولذلك فإن أقوم سبيل إلى تحليل النقد الماركسى هو ما يقوم على دراسة تاريخية لهذا النقد، منذ ماركس وإنجلز إلى الوقت الحاضر، مع تصنيف جوانب التغير التى مرَّ بها هذا النقد، والكشف عن الأبعاد التاريخية التى أنتجته. ولما كان ذلك أمرا من المحال تحقيقه فى هذا الحيز، فقد اخترت أربع قضايا أساسية من قضايا النقد الماركسى، انطلقت منها إلى مناقشة مجموعة متباينة من المؤلفين. وعلى الرغم من أن هذا النهج يعنى قدرا كبيرا من الحذف والتكثيف فإنه يوحى بشىء من تماسك الموضوع واتصاله.

وأنا أتحدث عن الماركسية من حيث هى موضوع، ولكن علينا أن نلحظ الخطر الحقيقى الذى يكمن فى الكتب التى تتحدث عن الماركسية على هذا النحو؛ إذ إن هذه الكتب تغرى بنزعة أكاديمية سلبية. وسرعان ما ننظر – بإغراء هذه الكتب – إلى النقد الماركسى بوصفه منهجا يستقر راسخا بين المنهج الفرويدى والمنهج الأسطورى فى دراسة الأدب، وعلى نحو لا يغدو معه النقد الماركسى منهجا مثيرا من الناحية الأكاديمية فحسب، بل يبدو كأنه حقل ممهَّد يخوضه الطلاب فى هوادة. وقبل أن يحدث ذلك يجدر بنا أن نُذكِّر أنفسنا بحقيقة بسيطة، مؤداها أن الماركسية نظرية علمية، تتناول المجتمعات الإنسانية مثلما تتناول عملية تغييرها. وما يعنيه ذلك – بمثال ملموس – هو أن الماركسى لا يقص

علينا قصة مسلية، بل يقص علينا صراع البشر لتحرير أنفسهم من أنواع محددة من الاستغلال والقهر. وليس هناك شيء أكاديمى فى هذا الصراع، حتى لو نسينا ذلك أو أغفلناه.

إن الصلة الوثيقة بين هذا الصراع وقراءة ماركسية فى أعمال أدبية مثل «الفردوس المفقود» لميلتون، أو «ميدل مارش» لجورج إيليوت، صلة ليست واضحة بشكل مباشر. وإذا كان من الخطأ أن نقصر النقد الماركسى على الوثائق الأكاديمية فحسب، فذلك يرجع إلى الدور المهم، بل الأساسى، الذى يلعبه هذا النقد فى تغيير المجتمعات الإنسانية. إن النقد الماركسى جزء من كيان أكبر لتحليل نظرى يهدف إلى فهم الأيديولوجيات، أى فهم الأفكار والقيم والمشاعر التى يعيش بها البشر حياتهم الاجتماعية فى أزمان متباينة. وقد لا تتاح هذه الأفكار والقيم والمشاعر إلا فى الأدب، كما أن فهم الأيديولوجيات يعنى فهما أكثر عمقا لكل من الماضى والحاضر على نحو يُسهم فى تحررنا. من هذه الزاوية كتبت هذا البحث الذى أهديه إلى الطلاب الذين درّست لهم النقد الأدبى الماركسى فى جامعة أكسفورد. لقد ناقشونى فى قضايا هذا البحث نقاشا يجعل منهم مشاركين بحق فى تأليفه.

٢- الأدب والتاريخ

٢-١ ماركس وإنجلز والنقد :

إذا كان كارل ماركس وفردريك إنجلز معروفين بكتاباتهما السياسية والاقتصادية أكثر مما هما معروفان بكتاباتهما الأدبية فإن

هذا لا يعني عدم تقديرهما لأهمية الأدب. «إن هناك كثيرا من البشر يفكرون تفكير الثوار، ولكنهم جامدو المشاعر» كما لاحظ ليون تروتسكي في كتابه «الأدب والثورة» (١٩٢٤). ولكن ماركس وإنجلز ليسا من هذه الفئة؛ فمؤلفات ماركس تتخللها مفاهيم أدبية وإشارات إلى الأدب، بل لقد كان ماركس الشاب أديبا، نظم شعرا غنائيا وقسما من مسرحية شعرية، كما حاول تأليف رواية فكاهية لم يتمها، تأثر فيها تأثرا لافتا بخطى لورنس شتيرن. ولقد كتب مخطوطا ضخما لم ينشر عن الفن والدين، وخطط لمجلة في نقد المسرح، ودراسة مسهبة عن بلزاك، وبحثا عن علم الجمال. لقد كان الفن والأدب بعض الهواء الذي يتنفسه ماركس بوصفه مثقفا ألمانيا نهما في اطِّلاعه على التراث الكلاسيكي العظيم لمجتمعه. أما معرفته بالأدب فكانت مذهلة في مداها الذي يمتد من سوفكليس إلى الرواية الإسبانية، ومن لوكريتس إلى نتاج القصة الإنجليزية. ولقد خصِّصت حلقة العمال الألمان التي أسسها في بروكسل أمسية أسبوعية لمناقشة الفنون. وكان ماركس نفسه مشاهدا لا ينقطع عن الذهاب إلى المسرح، ومنشدا للشعر، وقارئا نهما لأي نتاج أدبي يصادفه، ابتداءً من العصر الأوغسطي، إلى القصائد القصصية عن الصناعة. ولقد وصف عمله في خطاب أرسله إلى إنجلز بأن هذا العمل يشكِّل «وحدة فنية». أما في مسألة الأسلوب فقد كان مدققا مرهف الحساسية فيما يتصل بأسلوبه أو أسلوب غيره. ولقد كانت كتاباته الأولى في الصحافة دفاعا عن حرية التعبير الفني. يُضاف إلى ذلك ما يمكن أن نكتشفه من أثر للمفاهيم الجمالية في المقولات الحاسمة في فكره الاقتصادي في مرحلة نضجه.

ومع ذلك، فلقد كانت أمام ماركس وإنجلز مهام أخرى غير صياغة نظرية جمالية كاملة. إن تعليقاتهما على الفن والأدب متناثرة وجزئية، وهى أقرب إلى اللمحات الخاطفة منها إلى المواقف النظرية المتكاملة. ولا ينطوى النقد الماركسى على مجرد إعادة القضايا التى طرحها مؤسسا الماركسية. إنه - وإن انطلق منها - يقوم بما هو أكثر من ذلك، كما أن هذا النقد لا ينحصر فيما أصبح معروفا فى الغرب باسم «علم اجتماع الأدب». إن هذا العلم يهتم أساسا بما يمكن أن نسميه «أدوات الإنتاج الأدبى»، أى عمليات التوزيع والتبادل فى مجتمع بعينه، من قبيل كيفية نشر الكتب، والتكوين الاجتماعى لمؤلفيها وقرائها، ومستويات التعليم، والعوامل الاجتماعية التى تحدد الذوق. ويتناول علم اجتماع الأدب - أيضا - النصوص الأدبية، من منظور ما تحتويه هذه النصوص من موضوعات تهم المؤرخ الاجتماعى. وهناك بعض الأعمال الممتازة فى هذا المجال، ولكنها تشكل جانبا واحدا فحسب من جوانب النقد الماركسى. على أن علم اجتماع الأدب بذاته ليس خاصا بالماركسية أو النقد الأدبى. إنه نسخة مهذبة مدجّنة من النقد الماركسى، فى الغالب، تتواءم مع الاستهلاك الغربى.

وليس النقد الماركسى مجرد علم اجتماع الأدب، يهتم بكيفية نشر الروايات، أو ما قد يرد فيها من إشارة إلى الطبقة العاملة. إن غاية هذا النقد «أن يشرح»[1] العمل الأدبى على أكمل وجه. وهذا يعنى الانتباه المرهف إلى أشكال العمل الأدبى وأساليبه ومعانيه. كما يهدف هذا النقد إلى فهم هذه الأشكال والأساليب والمعانى من حيث هى نتاج تاريخ محدد. لقد لاحظ الرسام هنرى ماتيس ذات مرة أن كل فن يحمل بصمة

حقبته التاريخية. والفن العظيم هو ذلك الذى تتميز فيه هذه البصمة بأعمق ما يمكن. ولكن أغلب طلاب الأدب يتعلمون شيئا مختلفا. إنهم يتعلمون أن الفن العظيم هو ذلك الذى يتجاوز أوضاعه التاريخية بطريقة سرمدية. ولدى النقد الماركسى الكثير مما يقال فى هذا الموضوع. ولكن التحليل «التاريخى» للأدب لم يبدأ بالطبع مع ماركس؛ فقد حاول كثير من المفكرين السابقين عليه تفسير الأعمال الأدبية فى ضوء التاريخ الذى أنتجه. وكان لواحد منهم – وهو الفيلسوف المثالى الألمانى ج. و. ف. هيجل – أعمق الأثر فى فكر ماركس الجمالى. ولكن أصالة النقد الماركسى لا تكمن فى منهجه التاريخى لدراسة الأدب فحسب، بل فى فهمه الثورى للتاريخ نفسه.

٢-٢ الأساس والأبنية الفوقية :

توجد جذور هذا الفهم الثورى للتاريخ فى فقرة شهيرة من كتاب «الأيديولوجيا الألمانية» (١٨٤٥-١٨٤٦)؛ حيث يقول ماركس وإنجلز:

> «إن إنتاج الأفكار والمفاهيم والوعى يتداخل تداخلا مباشرا مع العلاقات المادية للإنسان؛ أى مع لغة الحياة الفعلية، ولذلك يبدو إدراك البشر وتفكيرهم وتعاملهم الروحى بمثابة أثر مباشر لسلوكهم المادى.. ونحن لا نبدأ مما يقوله البشر أو يتخيلونه أو يدركونه، ولا من البشر كما يصفهم البعض أو يفكر فيهم أو يتخيلهم أو يدركهم، لكى ننتهى إلى إنسان متعين. بل نبدأ – بالأحرى – من

الإنسان فى نشاطه العقلى؛ إذ ليس الوعى هو الذى يحدد الحياة بل الحياة هى التى تحدد الوعى».

ويمكن أن نجد تقريرا أكمل لمعنى الفقرة السابقة فى مقدمة كتاب «إسهام فى نقد الاقتصاد السياسى» (١٨٥٩)؛ حيث يقول ماركس:

«إن البشر - خلال الإنتاج المادى لحياتهم- يدخلون فى علاقات محددة لابد منها، مستقلة عن إرادتهم، هى علاقات الإنتاج التى تتوافق مع مرحلة محددة من تطور قوى إنتاجهم المادية. ويؤسس مجموع هذه العلاقات البنية الاقتصادية للمجتمع، أى الأساس الحقيقى الذى تقوم عليه البنية الفوقية السياسية والتشريعية، والذى تتوافق معه أشكال محددة من الوعى الاجتماعى. إن نمط إنتاج الحياة المادية يحدد عملية الحياة الاجتماعية والسياسية والفكرية بوجه عام: فليس وعى البشر هو الذى يحدد وجودهم، بل إن وجودهم الاجتماعى هو الذى يحدد وعيهم».

بعبارة أخرى، فإن العلاقات الاجتماعية بين البشر لا تنفصل عن الطريقة التى ينتجون بها فى حياتهم المادية. إن «قوى إنتاج» معينة - ولتكن نظام العمل فى العصور الوسطى مثلا - تستلزم علاقات اجتماعية بعينها بين الأقنان والسيد الإقطاعى، هى تلك العلاقات التى يطلق عليها اسم الإقطاع. وفى مرحلة لاحقة، يُحدث تطورُ الأنماط الجديدة من التنظيم الإنتاجى وضعا متغيرا من العلاقات الاجتماعية،

تنشأ هذه المرة بين طبقة الرأسماليين الذين يملكون أدوات الإنتاج، وطبقة البروليتاريا التي يجني الرأسمالي ربحه من بيعه قوة عملها. وتشكل قوى الإنتاج وعلاقاته - معا - ما يسميه ماركس «البنية الاقتصادية للمجتمع»، أو ما يسميه الفكر الماركسي عموما «الأساس» الاقتصادي أو «البنية التحتية». ومن هذا الأساس الاقتصادي تنشأ في كل مرحلة «بنية فوقية»، أو أشكال محددة من القانون والسياسة، ونوع محدد من الدولة، وظيفتها الأساسية إضفاء الشرعية على سلطة الطبقة الاجتماعية التي تملك أدوات الإنتاج الاقتصادي. ولكن البنية الفوقية تحتوي أكثر من ذلك. إنها تتكون من أشكال محددة من الوعي الاجتماعي (سياسية، ودينية، وأخلاقية، وجمالية...إلخ) وهي ما تسميها الماركسية باسم الأيديولوجيا. ووظيفة الأيديولوجيا إضفاء الشرعية على سلطة الطبقة الحاكمة في المجتمع؛ فالأفكار السائدة في المجتمع هي أفكار الطبقة التي تحكم هذا المجتمع - في التحليل النهائي.

والفن - فيما تراه الماركسية - جزء من «البنية الفوقية» للمجتمع. إنه (بتكييف نقوم به فيما بعد) جزء من أيديولوجيا المجتمع، أو عنصر من تلك البنية المعقدة من الإدراك الاجتماعي، التي تبرر الموقف الذي تسيطر فيه طبقة اجتماعية على غيرها. ولذلك فإن فهم الأدب يعني فهم العملية الاجتماعية التي تشمله. وكما يقرر جورجي بليخانوف فإن «العقلية الاجتماعية لعصر من العصور مشروطة بالعلاقات الاجتماعية لهذا العصر. وأوضح ما يكون ذلك في تاريخ الأدب والفن». ومعنى ذلك أن الأعمال الأدبية ليست إلهاما غامضا، أو أعمالا قابلة لتفسير بسيط يعتمد على سيكولوجية مؤلفيها. إنها أشكال للإدراك، وطرائق خاصة في

رؤية العالم. وما دامت كذلك فهى تنطوى على علاقة وثيقة بالطريقة السائدة فى رؤية العالم، أى بالعقلية الاجتماعية، أو أيديولوجيا العصر. وهذه الأيديولوجيا - بدورها - نتاج لعلاقات اجتماعية ملموسة، تقوم بين البشر فى زمان ومكان محددين. إنها الطريقة التى يعيش بها البشر علاقاتهم الطبقية ويبررونها ويحافظون على بقائها. يضاف إلى ذلك أن البشر ليسوا أحرارا فى اختيار علاقاتهم الاجتماعية، بل تدفعهم إليها ضرورة مادية، ترتبط بطبيعة التطور فى نمط إنتاجهم الاقتصادى ومرحلته على السواء.

ولذلك فإن فهم أعمال أدبية من مثل «الملك لير» لشكسبير، وملحمة «الدنسياد» The Dunciad لبوب، و«يوليسيز» لچويس، إنما هو أمر ينطوى على ما هو أكثر من تفسير الجوانب الرمزية لهذه الأعمال، ودراسة تاريخها الأدبى، وإضافة حواشٍ عن الحقائق الاجتماعية التى تحتويها هذه الأعمال. إن علينا - أولا - فهم العلاقات المعقدة غير المباشرة بين هذه الأعمال والعوالم الأيديولوجية التى تعيش فيها؛ أعنى العلاقات التى لا تظهر فى الموضوعات (التيمات) والمطامح فحسب، بل فى الأسلوب والإيقاع والصورة والنوع الأدبى والشكل (كما سنرى فيما بعد). ولكننا لن نفهم الأيديولوجيا ما لم ندرك الجانب الذى تلعبه فى المجتمع كله، أى ما لم ندرك أنها تتكون من بنية إدراك محدد نسبى وتاريخى، إدراك يدعم سلطة طبقة اجتماعية بعينها. وليست هذه مهمة سهلة؛ إذ إن الأيديولوجيا ليست مجرد انعكاس بسيط لأفكار الطبقة الحاكمة، بل هى ظاهرة معقدة دوما، تتداخل فيها نظرات متصارعة متناقضة عن العالم. ولكن علينا - لكى نفهم الأيديولوجيا - أن نقوم

بتحليل العلاقات المحددة بين الطبقات المختلفة فى المجتمع، بكل ما يتضمنه ذلك من إدراك موقع هذه الطبقات فى علاقاتها بنمط الإنتاج.

وقد يبدو هذا كله مهولا فى عينى دارس الأدب الذى يظن أن المطلوب منه مجرد مناقشة الحبكة والتشخيص. وقد يبدو ذلك بمثابة خلط بين النقد الأدبى ومجالات أخرى، كالسياسة والاقتصاد، يجب أن تنفصل عن النقد الأدبى. ولكن هذا كله أساس لا غنى عنه لشرح أى عمل أدبى شرحا كاملا. خذ - على سبيل المثال - ذلك المشهد العظيم «خليج بلاسيدو» من رواية جوزيف كونراد «نوسترومو». إن تقويم الأثر الفنى الرائع لهذا الجزء، عندما يتوحد ديكوود و نوسترومو فى ظلمة مطبقة داخل صندل مائى يغوص بطيئا فى المياه، يستلزم منا أن ندرك العلاقة العميقة التى تصل هذا المشهد بالرؤية التخيلية للرواية كلها. إن التشاؤم الجذرى لهذه الرؤية (ولكى ندركه كاملا لابد لنا من ربط رواية نوسترومو ببقية قصص كونراد) لا يمكن أن يُعلَّل على أساس من العوامل النفسية فى شخصية كونراد فحسب؛ فعلم النفس الفردى نتاج اجتماعى فى آخر المطاف. إن الرؤية المتشائمة فى عالم كونراد هى - بالأحرى - تحول فريد يتم فى عالم الفن للتشاؤم الأيديولوجى لعصره؛ أعنى هذا الإحساس بالتاريخ بوصفه دورات لا طائل وراءها، وبالأفراد بوصفهم كائنات متوحدة مستغلقة، وبالقيم الإنسانية بما هى قيم نسبية لا منطق لها أو مغزى. وذلك إحساس يميز الأزمة العنيفة فى أيديولوجيا الطبقة البرجوازية الغربية التى تحالف معها كونراد. ولقد كانت هناك أسباب وجيهة لهذه الأزمة الأيديولوجية فى تاريخ الاستعمار الإمبريالى خلال هذه الحقبة. ولكن كونراد - بالطبع - لم يعكس هذا

التاريخ فى قصته بشكل غفل خالص. إن كل كاتب له موضعه الفردى داخل المجتمع الذى يعيش فيه، على نحو يستجيب معه إلى التاريخ الخاص من خلال موقف خاص به، ويدرك مغزى التاريخ من خلال لغته الخاصة به من حيث هو فنان. وليس من العسير أن نرى موقف كونراد الذاتى (من حيث هو بولندى، أرستقراطى، منفى، يلتزم التزاما عميقا بالرجعية الإنجليزية) يكثّف لديه إحساسا بأزمة أيديولوجية تعانيها البرجوازية الإنجليزية.

ومن الممكن أن نرى – من هذه الرؤية – سبب الروعة الفنية لهذا المشهد فى خليج بلاسيدو؛ فالإتقان فى الكتابة ليس مسألة «أسلوب» فحسب. إنه مرتبط بقدرة «المنظور» الأيديولوجى للكاتب على النفاذ إلى حقائق تجربة البشر فى موقف بعينه، وذلك ما يفعله مشهد خليج بلاسيدو بالقطع. ولم يصل المشهد إلى هذا المستوى من الإتقان؛ لأن المؤلف يمتلك، مصادفة، أسلوبا نثريا ممتازا، بل لأن الموقف التاريخى للمؤلف أتاح له من نفاذ البصيرة ما وصل به إلى إدراك أعمق. قد يكون هذا الإدراك «تقدميا» أو «رجعيا» بالمصطلح السياسى (ومن المؤكد أن كونراد رجعى) ولكن ليست هذه هى القضية، فأغلب الكُتّاب العظام المتفق عليهم فى القرن العشرين، مثل : وليم بطلر ييتس، وت.س.إليوت، وإزرا باوند، ود.هـ.لورنس، رجعيون سياسيا، بل تعاملوا مع الفاشية. وبدل أن يعتذر النقد الماركسى عن هذه الحقيقة فإنه يفسرها؛ فيرى أن الرجعية الراديكالية – فى غياب فن ثورى أصيل – هى المؤهلة وحدها لأن تنتج أكثر أنواع الأدب أهمية؛ لأنها تعادى – كالماركسية – القيم الآفلة فى المجتمع البرجوازى الليبرالى.

٢-٣ الأدب والأبنية الفوقية :

ومن الخطأ تصور النقد الماركسي كما لو كان يتحرك حركة آلية من «النص» إلى «الأيديولوجيا» إلى «العلاقات الاجتماعية»، ومنها إلى «قوى الإنتاج». إنه يهتم - بالأحرى - بوحدة هذه المستويات الاجتماعية؛ فالأدب جانب من البنية الفوقية، ولكنه ليس مجرد انعكاس سلبى للأساس الاقتصادى. ولقد أوضح إنجلز هذه النقطة فى خطابه إلى جوزيف بلوك عام ١٨٨٠، حيث يقول:

> «طبقا للمفهوم المادى للتاريخ، فإن العامل الحاسم آخر الأمر فى التاريخ هو الإنتاج وإعادة الإنتاج فى الحياة الحقيقية. ولم أقرر أنا أو ماركس شيئا سوى ذلك. ولذلك، إذا شوّه البعض ما قلناه زاعما أن العامل الاقتصادى هو العامل الوحيد الحاسم، فإنه يُحوِّل ما قلناه إلى عبارة بلا معنى، مجردة وغير معقولة.. إن الموقف الاقتصادى هو الأساس، ولكن العناصر المختلفة للبنية الفوقية - أى الأشكال السياسية لصراع الطبقات ونتائجه، والدساتير التى تضعها الطبقة المنتصرة بعد نجاحها فى معركة، إلى آخر كل أشكال القانون، بل كل انعكاسات جوانب الصراع الفعلية فى عقول من يخوضونه: نظريات التشريع والفلسفة والأفكار الدينية، وتحولها بعد ذلك إلى دوجما - كل ذلك يمارس تأثيره فى مجرى الصراع التاريخى، بل

يصبح العامل الحاسم فى تحديد شكل هذا الصراع، فى كثير من الحالات».

وما يريده إنجلز - فى هذا المقام - هو نفى أى علاقة آلية بين «الأساس» و«البنية الفوقية»، ليؤكد أن عناصر البنية الفوقية تعود - دوما - لتؤثر فى الأساس الاقتصادى. وقد تنكر النظرية المادية للتاريخ أن الفن بذاته يمكن أن يغير مجرى التاريخ، ولكنها تلح على أنه يمكن أن يكون عنصرا فعالا فى هذا التغيير. ومن المؤكد أن ماركس - عندما وصل إلى تأمل العلاقة بين الأساس والبنية الفوقية - اختار الفن بوصفه مثالا على تعقد هذه العلاقة وعدم مباشرتها، فقال:

«من المعروف أن الفنون فى بعض عصور ازدهارها لا تواكب التطور العام للمجتمع، ومن ثم لا ترتبط ارتباطا مباشرا بالأساس المادى، أى بهيكل تنظيمه، وذلك واضح عندما نقارن بين الإغريق والمحدثين أو شكسبير على سبيل المثال، بل من المعروف أن أشكالا معينة من الفن، كالملحمة مثلا، لا يمكن إنتاجها الآن فى شكلها الكلاسيكى الذى كانت عليه قديما؛ فمنذ اللحظة التى تظهر فيها الفنون من حيث هى فنون، فإن أشكالا معينة لا تكون ممكنة إلا فى مرحلة باكرة من مراحل التطور الفنى. وإذا كان هذا هو حال العلاقة بين أنواع فنية مختلفة داخل مجال فلن يدهشنا أن يصدق الأمر نفسه على علاقة المجال الفنى كله بالتطور العام للمجتمع. إن الصعوبة

تكمن فى الصياغة العامة لهذه التناقضات فحسب، لكنها تغدو واضحة حقا لو حددنا نوعيتها».

إن ماركس مهتم - هنا - بما يسميه «العلاقة غير المتكافئة بين تطور الإنتاج المادى.. والإنتاج الفنى»، على نحو يؤكد أن أعظم الإنجازات الفنية لا يعتمد - بالضرورة - على التطور الأرقى لقوى الإنتاج. ومثال الإغريق الذين أنتجوا فنا عظيما فى مجتمع غير متقدم من الناحية الاقتصادية مثال واضح على هذه العلاقة غير المتكافئة. ولكن إذا كانت بعض أشكال الفن الأساسية، كالملحمة، لا تكون ممكنة إلا فى مجتمع غير متقدم، فلماذا - إذن - نظل نستجيب إلى هذه الأشكال، برغم تباعدنا التاريخى عنها؟

> «ولا تكمن صعوبة الإجابة فى فهم الكيفية التى ارتبط بها الفن والملحمة عند الإغريق ببعض أشكال التطور الاجتماعى، بل تكمن الصعوبة فى أن الفن والملحمة الإغريقية لا يزال كلاهما يقدم إلينا متعة فنية، ويمثلان من بعض الوجوه معيارا ونموذجا لا يضاهى».

ولقد أثارت الإجابة التى قدمها ماركس (لتعليل استمرار الفن الإغريقى فى تقديم متعة فنية) جدلا كبيرا، بل لقد هون من شأن هذه الإجابة معلقون غير متعاطفين فى العالم كله، على أساس أنها ليست إجابة بل محض سخف وهراء. ويقول ماركس:

> «إن الإنسان لا يمكن أن يعود ثانية إلى طفولته، وإن هو عاد إليها كان ذلك بطريقة خرقاء. ولكن ألا يجد

الإنسان بهجة في سذاجة الأطفال؟ أو ليس يكدح ليعيد إنتاج واقعها في مرحلة أعلى؟ أو ليست الصفة الحقة لكل حقبة تنبعث حية في طبيعة أطفالها؟ فلماذا - إذن - لا تمارس فينا الطفولة التاريخية للإنسانية - وهي أجمل حقب تاريخها - سحرها الأبدي بوصفها مرحلة لا يمكن أن تعود؟ وهناك أطفال مشاكسون وأطفال حكماء. وكثير من الشعوب القديمة ينتمي إلى هؤلاء أو أولئك. أما الإغريق فكانوا أطفالا عابين. ولذلك، فإن السحر الذي نجده في فنهم يتناقض مع المرحلة الاجتماعية المتخلفة التي نما فيها هذا الفن، بل أحرى به أن يكون نتيجة لها، كما أنه موصول وصلا لا ينفصم بحقيقة أن الأوضاع الاجتماعية الساذجة التي نشأ فيها، بل التي لا ينشأ إلا فيها، لا يمكن أن تعود».

وإذن، فحبنا لفن الإغريق حنين مؤقت إلى الطفولة، وذلك تبرير ينطوي على نوع من العاطفة الهشة التي لا علاقة لها بالمادية. ولذلك انقض النقاد المعادون على النص في فرح غامر. ولكن النص لا يمكن أن يعالج على هذا النحو الخشن إلا إذا انتزع من سياقه الذي ينتمي إليه، وهو مسودة مخطوطات ١٨٥٧، المعروفة باسم «الأسس» **Grundrisse**. وإذا عدنا إلى هذا السياق لوجدنا المعنى واضحا على الفور. إن ماركس يوضح لنا أن الإغريق كانوا قادرين على إنتاج فن عظيم بسبب الوضع غير المتقدم لمجتمعهم وليس على الرغم منه؛ ففي المجتمعات القديمة التي لم تمر بعد بتجزئة «العمل» المعروفة في الرأسمالية، بما فيها من سيادة

«الكم» على «الكيف»، والتى نتجت عن إنتاج السلع والتقدم المستمر المحموم لقوى الإنتاج. فى هذه المجتمعات القديمة يمكن أن يتحقق معيار معين، أو تآلف بين الإنسان والطبيعة، وهو تآلف يعتمد كل الاعتماد على الطبيعة المحدودة لمجتمع الإغريق. إن عالم الإغريق شبه الطفل عالم جذاب؛ لأنه يزدهر داخل حدود ومعايير ينتهكها المجتمع البرجوازى انتهاكا وحشيا، فى سعيه الذى لا ينقطع وراء الإنتاج والاستهلاك. ولابد أن يتحطم المجتمع المحدود للإغريق، من الناحية التاريخية، عندما يعجز عن استيعاب قوى الإنتاج. ولكن عندما يتحدث ماركس عن كدح الإنسان «ليعيد إنتاج واقعه فى مرحلة أعلى» فإنه يتحدث حديثا واضحا عن مجتمع المستقبل الشيوعى حيث تتوافر مصادر غير محدودة لخدمة إنسان لا يتوقف تقدمه عند حد.

ولكن يترتب على صياغات ماركس فى «الأسس» سؤالان، يتصل أولهما بالعلاقة بين الأساس والبنية الفوقية، ويتصل ثانيهما بعلاقتنا بفن الماضى. لنبدأ بالسؤال الثانى أولا: كيف يحدث أننا نحن المحدثين لا نزال نجد متعة جمالية فى المنتجات الثقافية للماضى الذى يختلف اختلافا كبيرا عن مجتمعاتنا الحاضرة؟ والإجابة التى يقدمها ماركس لا تختلف عن إجابة السؤال: كيف لا نزال نحن المحدثين نستجيب لمآثر سبارتاكوس مثلا؟ إننا نستجيب إلى سبارتاكوس أو نحت الإغريق لأن تاريخنا الخاص يصل ما بيننا وبين هذه المجتمعات القديمة؛ فنحن نجد فيها طورا غير متقدم من أطوار القوى التى تتحكم فينا. يضاف إلى ذلك، أننا نجد فى هذه المجتمعات صورة غير متطورة «لمعيار» بين الإنسان والطبيعة، يحطمه المجتمع الرأسمالى بالضرورة، فى

حين يمكن للمجتمع الاشتراكى أن يعيد إنتاجه على مستوى أعلى لا يضاهى. بكلمات أخرى، علينا أن نفكر فى «التاريخ» على أنه شىء أوسع من تاريخنا المعاصر. إن سؤالنا عن الكيفية التى يرتبط بها شارلز ديكنز بالتاريخ ليس مجرد سؤال عن الكيفية التى تربطه بإنجلترا فى العصر الفيكتورى فحسب؛ لأن هذا العصر نفسه كان نتاجا لتاريخ طويل يتضمن رجالا من أمثال شكسبير وميلتون. وإنها لنظرة ضيقة غريبة تلك التى تحدد التاريخ على أنه «اللحظة المعاصرة»، فحسب، محيلة ما سوى ذلك إلى شىء «كونى». ويوحى إلينا برخت بإحدى الإجابات عن مشكلة الماضى والحاضر عندما يقول:

«إننا نحتاج إلى أن نطور الحس التاريخى ونحوله إلى متعة حسية حقيقية؛ إذ عندما تعرض مسارحنا مسرحيات عن عصور أخرى فإنها تميل إلى إزالة ما بيننا وبين تلك العصور من تباعد، فتملأ الفجوة وتعلق على الاختلاف. ولكن ما الذى يحدث بعد استمتاعنا بالمقارنات والبعد والخلاف؟ أليس هو استمتاعنا بما هو خاص بنا وقريب جدا إلى نفوسنا فى الوقت نفسه؟».

أما المشكلة الأخرى التى تطرحها «الأسس» فهى العلاقة بين الأساس والبنية الفوقية. وماركس واضح فى أن هذين الجانبين من المجتمع لا يشكلان علاقة متماثلة، يتراقص فيها الأساس والبنية الفوقية فى سيمترية بطيئة يدا فى يد عبر التاريخ. إن كل عنصر من عناصر

البنية الفوقية - الفن والقانون والسياسة والدين - له إيقاعه الخاص في التقدم، كما أن التطور الداخلى الخاص بكل عنصر لا يمكن اختزاله في مجرد التعبير عن الصراع الطبقى أو الحالة الاقتصادية. «إن للفن درجة عالية من الاستقلال»، فيما يقول تروتسكى، كما أنه لا يرتبط ارتباطا بسيطا بنمط الإنتاج. ومع ذلك تزعم الماركسية أن الفن - في التحليل النهائى - مشروط بنمط الإنتاج. فكيف يمكن أن نفسر هذا التعارض الظاهر؟

لنأخذ مثالا أدبيا ملموسا. وهناك مثال «ماركسى فج» فيما قيل من أن قصيدة «الأرض الخراب» لإليوت، قد تحددت تحددا مباشرا بفعل العوامل الأيديولوجية والاقتصادية، أى بفعل الخواء الروحى والإنهاك الأيديولوجى للبرجوازية اللذين نبعا من أزمة الاستعمار الإمبريالى، التى عرفت باسم الحرب العالمية الأولى». وذلك نهج يعنى شرح القصيدة بوصفها انعكاسا مباشرا لهذه الأوضاع. ولكن مثل هذا النهج يخفق في أن يدخل في الاعتبار السلسلة الكاملة من «المستويات» التى تتوسط بين النص نفسه والاقتصاد الرأسمالى؛ إذ إنه نهج أو مدخل لا يقول شيئا - مثلا - عن الموقف الاجتماعى لإليوت نفسه، كاتب يحيا علاقة ملتبسة بالمجتمع الإنجليزى، من حيث هو أرستقراطى أمريكى مغترب، أصبح كاتب المدينة المبجل، ومع ذلك يتحد اتحادا عميقا بالتقاليد الرجعية وليس بعناصر البرجوازية التجارية في الأيديولوجيا الإنجليزية. كما أن هذا النهج لا يقول لنا شيئا عن أشكال الأيديولوجيا العامة،

لا شىء عن بنيتها ومحتواها ، وتعقدها الداخلى، وكيف يتخلق هذا كله بواسطة العلاقات الطبقية البالغة التعقيد للمجتمع الإنجليزى فى ذلك الوقت، ولا يقول هذا النهج شيئا - بالمثل - عن الشكل واللغة فى «الأرض الخراب»، أعنى بذلك السبب الذى جعل من إليوت - على الرغم من رجعيته السياسية المتطرفة - شاعراً طليعيا يختار بعض التقنيات التجريبية «التقدمية» المتاحة فى تاريخ الأشكال الأدبية. وكما لا يقول هذا النهج شيئا عن الأساس الأيديولوجى الذى اختار به إليوت هذه التقنيات، لا نتعلم من هذا النهج شيئا عن الأوضاع الاجتماعية التى أدت فى ذلك الوقت إلى ازدهار بعض أشكال من «نزعة روحانية» «جانبها الأول مسيحى، وجانبها الثانى بوذى» انجذبت إليها القصيدة. ولا نتعلم شيئا عن الدور الذى لعبه نوع معين من الأنثروبولوجيا (يمثله جيمس فريزر) والفلسفة البرجوازية (مثالية ف.هـ. برادلى) استخدمته القصيدة فى الصياغة الأيديولوجية للحقبة. ونظل جاهلين بوضع إليوت الاجتماعى من حيث هو فنان ، ومن حيث هو واحد من صفوة هائلة المعرفة، واعية بذاتها، تجريبية، ذات طرز معينة من النشر متاحة لها (المطبعة الصغيرة والمجلات المحدودة)، بل لا نتعلم شيئا عن نوع المتلقى الذى تلمح إليه القصيدة وتأثير ذلك على أساليبها وصورها البلاغية، ونظل جاهلين بالعلاقة بين القصيدة والنظرية الجمالية المرتبطة بها، ومن ثم بالدور الذى تلعبه النظرية الجمالية فى أيديولوجيات ذلك الوقت، وكيف شكلت القصيدة نفسها.

إن أى فهم كامل لقصيدة «الأرض الخراب» يحتاج إلى أن يدخل فى الاعتبار هذه العوامل «وغيرها»؛ فالأمر ليس اختزال القصيدة إلى حالة من حالات الرأسمالية المعاصرة، وليس تقديم تعقيدات منمقة عن الرأسمالية، بل الأمر على الضد من ذلك؛ فإن كل العناصر التى أحصيتها (وضع المؤلف الطبقي، والأشكال الأيديولوجية وعلاقتها بالأشكال الأدبية، والنزعة الروحانية، والفلسفة، وتقنيات الإنتاج الأدبى، والنظرية الجمالية) كلها وثيق الصلة بنموذج الأساس/ البنية الفوقية. وما يبحث عنه الناقد الماركسى هو التواشج الفريد لهذه العناصر التى نعرفها باسم «الأرض الخراب»[٢]. ولا يمكن أن يندمج أى واحد من هذه العناصر فى غيره اندماجا تاما؛ إذ إن كل عنصر له استقلاله النسبي. ومن الممكن - قطعا - شرح «الأرض الخراب» بوصفها قصيدة تنبع من أزمة الأيديولوجيا البرجوازية، ولكن القصيدة لا تنطوى على صلة مباشرة بهذه الأزمة أو بالأوضاع السياسية التى أنتجتها. (إنها لا تطرح نفسها من حيث هى قصيدة بوصفها نتاجا لأزمة أيديولوجية خاصة، فلو فعلت ذلك لم تعد قصيدة بأى حال، فما تحتاج إليه القصيدة هو أن تترجم هذه الأزمة إلى صور «شاملة»، وذلك لتدرك الأزمة نفسها بوصفها جانبا من وضع إنسانى ثابت، يشترك فى معاناته المصريون القدماء والإنسان الحديث على السواء). وإذن فعلاقة «الأرض الخراب» بالتاريخ الفعلى لزمنها هى علاقة توسط رفيع، وهى فى ذلك تشبه كل أعمال الفن.

٢-٤ الأدب والأيديولوجيا :

لقد لاحظ فردريك إنجلز – فى دراسته عن « لودفيج فويرباخ ونهاية الفلسفة الألمانية الكلاسيكية» (١٨٨٨) – أن الفن أكثر غنى وصعوبة من النظرية السياسية والاقتصادية؛ لأنه أقل منها أيديولوجية. ومن المهم أن ندرك – فى هذا السياق – المعنى المحدد للأيديولوجيا فى الماركسية؛ إذ ليست الأيديولوجيا مجرد جماع من التعاليم النظرية فى المقام الأول. إنها تشير إلى الطريقة التى يعيش بها البشر أدوارهم فى المجتمع الطبقى، أى تشير إلى القيم والأفكار والصور التى تقيدهم بوظائفهم الاجتماعية، فتمنعهم من المعرفة الصحيحة بالمجتمع فى مجموعه. وبهذا المعنى، فإن قصيدة «الأرض الخراب» قصيدة أيديولوجية، من حيث إنها تظهر فهم إنسان لتجربته بطرائق تحجب فهمه الصحيح لمجتمعه؛ فهى طرائق زائفة ، والفن كله ينبع من تصور أيديولوجى عن العالم، بل لا يمكن أن يوجد عمل فنى يخلو تماما من مضمون أيديولوجى، فيما يقول بليخانوف. ولكن ملاحظة إنجلز توحى بأن العلاقة بين الفن والأيديولوجيا أكثر تعقيدا من علاقة القانون والنظرية السياسية التى تجسد اهتمامات الطبقة الحاكمة أو مصالحها على نحو صريح . وإذن، فما علاقة الفن بالأيديولوجيا؟

ليست الإجابة عن هذا السؤال سهلة. إن وضعين متعارضين تماما ممكنان فى هذا السياق. أما الوضع الأول فيرى ممثلوه أن الأدب أيديولوجيا فى شكل فنى معين، أى أن الأعمال الأدبية ليست سوى تعبير عن أيديولوجيا عصرها؛ فهى – بهذا الفهم – أسيرة «وعى

زائف»، غير قادر على تجاوز ما هو عليه ليصل إلى الحقيقة. و ذلك وضع يميز أكثر «النقد الفج» فى الماركسية؛ أعنى ذلك النقد الذى يميل إلى النظر إلى الأعمال الأدبية بوصفها انعكاسا لأيديولوجيا سائدة . وهو وضع أعجز «بحكم ما هو عليه» من أن يشرح السبب الذى يجعل أغلب الأدب يتحدى بحق الفرضيات الأيديولوجية فى زمانه . أما الوضع المناقض فهو ذلك الذى يلح ممثلوه على أن الأدب يتحدى الأيديولوجيا التى يواجهها، جاعلين من هذا التحدى جانبا من تعريف الأدب نفسه. وكما يذهب إرنست فيشر فى كتابه المهم «الفن ضد الأيديولوجيا» (١٩٦٩)، فإن الفن الأصيل يتجاوز دائما الحدود الأيديولوجية لزمنه، مقدما إلينا إدراكا عميقا للعلاقات التى تحجبها الأيديولوجيا عن النظر.

ويبدو لى أن كلا هذين الوضعين بالغ التبسيط. وهناك توصيف أكثر دقة للعلاقة بين الأدب والأيديولوجيا (ولكنه لم يتكامل بعد) يطرحه المفكر الماركسى الفرنسى لوى ألتوسير، الذى يذهب إلى أن الفن لا يمكن أن يتحول إلى أيديولوجيا. إن له - بالأحرى - علاقة خاصة بها؛ فالأيديولوجيا تشير إلى الطرائق التخيلية التى يعايش بها البشر عالمهم الفعلى الذى هو من نوع التجربة التى يتيحها لنا الأدب، أعنى التجربة التى قد نعيشها فى أوضاع خاصة، وليس التحليل التصورى لهذه الأوضاع. وعلى كل، فإن الأدب يقوم بما هو أكثر من الانعكاس السلبى لهذه التجربة. إنه يبدأ من داخل الأيديولوجيا، ولكنه يسعى إلى أن يبتعد بنفسه عنها، إلى النقطة التى تتيح لنا «أن نشعر» بالأيديولوجيا التى نبع منها و«ندركها». وعندما يقوم الفن بذلك، فإنه لا يمكّننا من «تعرف» الحقيقة التى تحجبها الأيديولوجيا: لأن «المعرفة» بمعناها المحدد عند

ألتوسير هي المعرفة العلمية، أي نوع المعرفة التي يتيحها لنا ماركس عن الرأسمالية في كتابه «رأس المال»، وليس ديكنز في قصته «الأوقات الصعبة». ولكن ذلك لا يعني أن الخلاف بين الفن والعلم يرجع إلى تعامل كل منهما مع موضوعات مختلفة. إنهما يتعاملان مع الموضوعات نفسها ولكن بطرائق مختلفة فحسب؛ فالعلم يزودنا بالمعرفة التصورية النظرية عن هذا الموقف، في مقابل الفن الذي يقدم إلينا تجربة هذا الموقف التي ترادف الأيديولوجيا. على أن الفن - بعمله هذا - يتيح لنا «رؤية» طبيعة تلك الأيديولوجيا، فيتحرك بنا صوب الفهم الكامل لها، على نحو يدنو بنا من المعرفة العلمية.

أما الكيفية التي يمكن بها للفن أن يقوم بذلك فقد أوضحها بشكل أشمل واحد من أقران ألتوسير هو بيير ماشري في كتابه «نحو نظرية في إنتاج الأدب» (١٩٦٦). ويميز ماشري - في هذا الكتاب - بين ما يسميه «الوهم» Illusion (ويعني الأيديولوجيا أساسا) و «القص» Fiction. أما الوهم (أو التجربة الأيديولوجية العادية للبشر) فهو المادة التي يعمل فيها الكاتب، ولكنه - بعمله فيها - يحولها إلى شيء مختلف، يمنحها شكلا وبنية متميزة. وعندما يمنح الفن الأيديولوجيا شكلا محددا، ويثبتها داخل حدود قضية، فإنه يتمكن من التباعد عنها، ويكشف لنا عن حدودها، فيسهم في تحريرنا من أسر وهمها.

وقد نجد في ملاحظات كل من ألتوسير وماشري حول النقاط الحاسمة غموضا وإبهاما، ولكن العلاقة التي يتصورها كلاهما بين الأدب والأيديولوجيا علاقة عميقة في إيحائها؛ فليست الأيديولوجيا عند

كلا الاثنين جسما هلاميا من الصور والأفكار الحائمة، بل هي كيان له تماسكه البنيوى الخاص في كل مجتمع من المجتمعات. وما دامت الأيديولوجيا تنطوى على هذا التماسك فإنها يمكن أن تكون موضوعا للتحليل العلمي. وما دامت النصوص الأدبية تنتمي إلى الأيديولوجيا فإنها يمكن أن تصبح موضوعا لهذا التحليل العلمي بالمثل. وهكذا، يسعى النقد العلمي إلى شرح العمل الأدبى على أساس من بنية الأيديولوجيا التى هو جزء منها، والتى تحولت معالمها إليه بوصفه فنا له خصوصيته النوعية. ومعنى ذلك أن النقد العلمي يبحث عن المبادئ التى تربط العمل الأدبى بالأيديولوجيا وتباعده عنها في آن. وأرقى النقد الماركسى يفعل ذلك بالقطع. وكانت نقطة البدء التى انطلق منها ماشرى هى تحليل لينين الثاقب لتولستوى. ولكن الانطلاق من هذا البدء يعنى إدراك العمل الأدبى بوصفه بنية شكلية، وذلك هو الجانب الذى نتوقف عنده الآن.

٣ - الشكل والمضمون

٣ - ١ التاريخ والشكل :

قال الناقد الماركسى المجرى جورج لوكاش - في مقال مبكر عن «تطور الدراما الحديثة» (١٩٠٩) - «إن الشكل هو العنصر الاجتماعى الحقيقى في الأدب». وذلك قول لا يتوقع من النقد الماركسى عادة؛ فقد كان هذا النقد معارضا تقليديا لكل أنواع الشكلية في الأدب، يهاجم التركيز على خصائص التقنية الخالصة التى تسلب الأدب أهميته التاريخية، وتحوله إلى مجرد لعبة جمالية، كما لاحظ هذا النقد

- أيضا - العلاقة بين مثل هذه التكنوقراطية النقدية وسلوك المجتمعات الرأسمالية المتقدمة. ولكن النقد الماركسي - من ناحية أخرى - لم يبذل جهده الكافي لمعالجة قضية الشكل في الفن، بل حصر أغلب جهده في المتابعة المضنية للمضمون السياسي، ذلك على الرغم من أن ماركس نفسه قد آمن بضرورة وحدة الشكل والمضمون، وأحرق قصائده الغنائية الأولى لفرط عاطفية مشاعرها، بالقدر نفسه الذي جعله حذرا إزاء أي كتابة تفرط في الشكلية؛ فقد ذهب - في مقالة باكرة نشرها عن أغنيات عمال النسيج في سيليزيا - إلى أن المعالجة الأسلوبية الخالصة في هذه الأغاني انتهت إلى «مضمون مشوه»، وسم الشكل الأدبي نفسه بالفجاجة . وبمثل هذا الفهم أظهر ماركس إدراكه الجدلي للعلاقة القائمة بين الشكل والمضمون. فكان الشكل - عنده - نتاج المضمون الذي يعود فيتبادل معه التأثر والتأثير، ويمكن لنا الإفادة من تعليقه الباكر - في «صحيفة الراين» - ونعده جانبا من نظراته الجمالية، خصوصا عندما يقول: «ليس للشكل أي قيمة ما لم يكن شكلا لمضمون».

ولقد كان ماركس مخلصا للتقاليد الهيجلية التي ورثها عن هيجل فيما يتصل بتأكيد وحدة الشكل والمضمون: فقد ذهب هيجل - في «فلسفة الفن الجميل» (١٨٣٥) - إلى أن «كل مضمون يحدد شكلا مناسبا له». ثم يمضي قائلا: «وعيب الشكل ينشأ عن عيب المضمون». ومن المؤكد أن هيجل تصور تاريخ الفن على أساس من العلاقات المتباينة بين الشكل والمضمون؛ فتاريخ الفن يجلي - عنده - مراحل مختلفة من تطور ما يسميه «روح العالم»، أو «الفكرة»، أو «المطلق»؛ فهذه كلها

بمثابة «المضمون» الذى يكدح دوما ليتحقق على أتم وجه فى شكل فنى. ولكن روح العالم لم يتحقق التحقق الشكلى الكامل فى المراحل الباكرة من التطور التاريخى. ولذلك يتكشف النحت القديم عن الدرجة التى أثقلت بها وفرة الحسى المادى على الروح وعاقت تحققه، على نحو لم يكن الحسى المادى قادرا معه على التشكل الذى يوافق الغايات الخاصة لهذا الروح. أما الفن الإغريقى فقد وصل فيه هذا التحقق إلى غايته، وتم التناغم بين الشكل والمضمون، ومن ثم التآلف بين الروحى والمادى. وهنا، للحظة قصيرة من تاريخ العالم، تحقق «المضمون» التحقق المادى الكامل. أما فى العالم الحديث فقد اختل الأمر، خصوصا فى الرومانتيكية؛ إذ قهر الروحى كل ما هو حسى واستوعبه، وهيمن المضمون على الشكل، فتراجعت الأشكال المادية، مفسحة السبيل أمام أرقى تطور للروح الذى تجاوز - مثل قوى الإنتاج عند ماركس - حدود القوالب الكلاسيكية التى احتوته من قبل.

ولكن من الخطأ تصور أن ماركس يتبنى علم الجمال الهيجلى جملة؛ فعلم الجمال الهيجلى علم جمال مثالى ينحو إلى التبسيط، ويتسم بمحدودية أبعاده الجدلية. ولذلك رفض ماركس كثيرا من المقولات البارزة عند هيجل، وإن شاركه التسليم بأن الشكل ليس مجرد خاصية فردية قاصرة على فنان مفرد. إن الأشكال تتحدد تاريخيا بنوع المضمون الذى تجسده أو تحققه. وهذا ما يجعلها تتغير وتتحول بل تنحل وتثور، عندما يتغير المضمون نفسه. والمضمون - بهذا المعنى - سابق على الشكل عند ماركس. وإذا كان تغير «المضمون المادى للمجتمع»، أى نمط إنتاجه، هو الذى يحدد شكل بنيته الفوقية، فإن المضمون فى الفن هو

الذى يحدد الشكل ويسبقه، فالشكل نفسه «ليس سوى ما ينتجه المضمون فى مجال البنية الفوقية»، كما لاحظ فردريك چيمسون فى كتابه «الماركسية والشكل» (١٩٧١). أما أولئك الذين يسارعون إلى القول بأن المضمون والشكل لا ينفصلان بحال، ويؤكدون زيف التمييز بينهما، فيمكن أن نسلم لهم بصحة ما يقولونه على مستوى التطبيق فحسب. وقد التفت هيجل نفسه إلى ما يؤكدونه، عندما قال: «ليس المضمون سوى تحول الشكل إلى مضمون، كما أن الشكل ليس سوى تحول المضمون إلى شكل». و لكن إذا لم يكن الشكل منفصلاً عن المضمون على مستوى التطبيق فإنه يتميز عنه نظريا على الأقل، ومن ثم يمكن لنا أن نتحدث عن العلاقة المتباينة بين الاثنين.

ومهما يكن من أمر، فإن هذه العلاقة مسألة دقيقة يصعب على المرء تناولها؛ فالنقد الماركسى ينظر إلى الشكل والمضمون من حيث ترابطهما الجدلى، ومع ذلك يؤكد هذا النقد - فى النهاية - أولوية المضمون وغلبته فى تحديد الشكل. ويطرح رالف فوكس هذه القضية على نحو سليم - على الرغم مما فيه من التواء - بقوله فى كتابه «الرواية والناس» (١٩٣٧):

> «إن الشكل الناتج عن المضمون متطابق معه، فهما شىء واحد. كما أن الشكل - بدوره، رغم أن الأولوية فى جانب المضمون - يؤثر فيه، دون أن يكون سبباً بحال».

هذا الفهم الجدلى للعلاقة بين الشكل والمضمون يتصدى لمواجهة موقفين متعارضين. أولهما موقف المدرسة الشكلية «ويمثلها الشكليون

الروس فى العشرينيات» التى جعلت المضمون مجرد وظيفة للشكل، ورأت القصيدة لا تختار المضمون إلا لمجرد تدعيم وسائلها فى التقنية. كما يواجه هذا الفهم موقف الماركسية الفجة، التى جعلت الشكل الفنى مجرد وسيلة خارجية مفروضة على المضمون المتوتر القلق للتاريخ نفسه، ويمكن أن نجد مثل هذا الموقف الأخير فى كتاب كريستوفر كودويل «دراسات فى ثقافة تموت» (١٩٣٨)؛ ففى هذا الكتاب يميز كودويل بين ما يسميه «الوجود الاجتماعى» - أى المادة الحيوية الفطرية التجربة الإنسانية - وأشكال الوعى الاجتماعى[٢]. وتنشأ الثورة - فيما يرى كودويل - عندما تتحجر هذه الأشكال فتصبح بالية مبتذلة، فيتفجر «الوجود الاجتماعى» فى طوفان هيولى قاهر يحطم هذه الأشكال تحطيما. بعبارة أخرى، كان كودويل يفكر فى الوجود الاجتماعى (المضمون) بوصفه شيئًا لا شكل له بالضرورة، كما كان يفكر فى الأشكال بوصفها وسائل مفروضة بالضرورة. وذلك نوع من التفكير يفتقد الإدراك الجدلى لطبيعة العلاقة بين الشكل والمضمون. وما لم يره كودويل هو أن «الشكل» لا يتعامل مع «المضمون» من حيث هو مادة خام، بل الأمر على الضد من ذلك، فالمضمون (سواء كان اجتماعيا أو أدبيا) عناصر مشكَّلة حقا، لها بنيتها الدالة فى الفكر الماركسى. أما نظرة كودويل فهى لا تختلف عن النظرة البرجوازية العادية فى هذا الجانب، بل إنه لا يطرح سوى مجرد تنويع على هذه النظرة التى رأت أن الفن «ينظم هيولى الواقع» (ترى ما الدلالة الأيديولوجية للنظر إلى الواقع بوصفه هيولى؟). والفكر الماركسى نقيض لهذه النظرة، ولذلك نرى

فردريك چيمسون يتحدث عن «المنطق الداخلى للمضمون»، ذلك المنطق الذى تنتج عنه الأشكال الاجتماعية أو الأدبية.

ولم يكن من الغريب أن يقع أغلب النقاد الماركسيين الإنجليز فى الثلاثينيات فى خطأ «الماركسية الفجة»، نتيجة ما تبنوه من نظرة ضيقة إلى العلاقة بين الشكل والمضمون، فشنوا الحملة تلو الحملة على الأعمال الأدبية، لما تحمله من مضامين أيديولوجية، وربطوا ربطا مباشرا بين المضامين وأوجه الصراع الطبقى أو الاقتصادى. ولقد تصدى لوكاش لمثل هذه النظرة الضيقة، وحذر من خطرها فى تأكيده أن الأشكال نفسها هى الحوامل الفعلية للأيديولوجيا فى الفن، وليس المضمون المجرد للعمل الأدبى؛ فنحن لا نرى أثر التاريخ فى العمل الأدبى إلا من حيث كونه عملا أدبيا على وجه التحديد، وليس بوصفه نوعا أرقى من أنواع التوثيق الاجتماعى.

٣-٢ الشكل والأيديولوجيا:

ولكن ماذا يعنى القول بأن الشكل له طابع أيديولوجى؟ يقول ليون تروتسكى فى تعليق موحٍ فى كتابه «الأدب والثورة»:

> «إن ما يحدد العلاقة بين الشكل والمضمون فعلا هو أن الشكل الجديد يتم اكتشافه وظهوره وتطوره تحت ضغط حاجة ملحة لمطلب نفسى جماعى له - شأن أى شىء آخر - جذوره الاجتماعية».

ومعنى ذلك أن التطورات المهمة فى الشكل الأدبى تنتج عن تغيرات مهمة فى الأيديولوجيا، وتجسد طرائق جديدة فى إدراك الواقع الاجتماعي (كما سنرى فيما بعد)، وعلاقات جديدة بين الفنان والمتلقى. ويتضح ذلك إذا نظرنا إلى أمثلة محددة، من مثل نشأة الرواية فى إنجلترا فى القرن الثامن عشر، فالرواية كشفت بشكلها ذاته عن وضع متغير من الشواغل الأيديولوجية، فيما يقول إيان وات. وإذا تجاوزنا النظر إلى مضمون أى رواية من روايات هذه الحقبة وجدنا أن روايات الحقبة كلها تشترك فى مجموعة من الأبنية الشكلية وافقت المتغيرات التالية: تحول مركز الاهتمام عن الرومانتيكى وما فوق الطبيعى إلى الجوانب النفسية الفردية والتجربة العادية، وبروز مفهوم الشخصية الواقعية التى تشبه الشخصية الموجودة فى الحياة، وتركيز الاهتمام على تقلب الأحوال المادية للبطل الفرد الذى يتحرك خلال قص ممتد صاعد لا يمكن التنبؤ به... إلخ. هذه الأبنية الشكلية كانت نتاج طبقة برجوازية متزايدة الثقة، تخطى وعيها حدود الأعراف الأدبية الأرستقراطية القديمة. ويؤكد بليخانوف شيئا مشابها فى دراسته عن «الأدب المسرحى الفرنسى والرسم فى القرن الثامن عشر»، حين ذهب إلى أن التحول عن المأساة الكلاسيكية إلى الملهاة العاطفية فى فرنسا كان يعكس التحول عن القيم الأرستقراطية إلى القيم البرجوازية. ويمكن أن نضيف إلى هذا المثال ما لاحظه ريموند وليامز عن الانتقال من «الطبيعية» إلى «التعبيرية» فى المسرح الأوروبى حوالى منعطف القرن؛ فقد كان هذا الانتقال دليلا على انهيار أعراف مسرحية بعينها، وظهور أعراف أخرى جديدة، تتصل بإدراك جديد للواقع وتستجيب له. وكانت

«التعبيرية» – فى المسرح – تعبيرا عن حاجة ملحة إلى تجاوز المسرح الطبيعى (الذى يقوم على التسليم الضمنى برسوخ عالم البرجوازية العادى) إلى مسرح جديد يكشف عن الخدعة فى ذلك العالم، ويوهن علاقاته الاجتماعية، نافذا بواسطة الرمز و«الفنطازيا» إلى النفوس المتوحدة المنفصمة، التى تحجبها الألفة. وهكذا، كان تغير التقاليد المسرحية يشير إلى تحول أعمق فى أيديولوجيا البرجوازية، عندما بدأت الأفكار الثابتة لمنتصف العصر الفيكتورى عن الفردية والقرابة تتمزق وتنهار، فى نوع من رد الفعل إزاء أزمات العالم الرأسمالى المتزايدة.

ولست فى حاجة إلى القول بأنه ليست هناك علاقة تماثل بسيط بين تغير الشكل الأدبى وتغير الأيديولوجيا؛ فإن للشكل الأدبى درجة عالية من الاستقلال، كما يذكّرنا تروتسكى؛ فهذا الشكل يتطور – جزئيا – بفعل ضرورات داخلية، دون أن يهتز فى وجه كل ريح أيديولوجية تهب عليه. وكما يقال فى نظرية الاقتصاد الماركسى من أن كل تشكُّل اقتصادى جديد يميل إلى الإبقاء على بعض ما يوجد فى أنماط الإنتاج الأقدم، فإن الأمر لا يختلف كثيرا فى حالة الأشكال الأدبية؛ إذ تستمر آثار من الأشكال الأدبية الأقدم داخل الأشكال الأحدث؛ فالشكل – فيما أرى – بنية مركبة دوما من عناصر ثلاثة على الأقل. إنه يتشكل – فى جانب منه – بواسطة التاريخ الأدبى «المستقل نسبيا» للأشكال، ويتبلور من أبنية أيديولوجية معينة سائدة، كما رأينا فى حالة الرواية، ويجسِّد وضعا معينا من العلاقات بين المؤلف والمتلقى، كما سنرى فيما بعد. والوحدة الجدلية بين هذه العناصر هى ما يهتم النقد الماركسى بتحليله. وعندما يختار الكاتب شكلا من الأشكال فإن اختياره

يتجدد على أساس أيديولوجى. وقد يجمع الكاتب الأشكال المتاحة لديه من التراث الأدبى ويغيرها، ولكن الأشكال المتاحة نفسها، فضلا عن عملية تغييره لها، ينطوى كلاهما على دلالة أيديولوجية؛ ذلك لأن اللغة المتاحة أمام الكاتب، والوسائل التى يجدها بين يديه، هى معطيات مشبعة حقا بأنماط أيديولوجية من الإدراك؛ أى مشبعة بطرائق معينة مشفرة، مصنفة سلفا، لتفسير الواقع. والمدى الذى يستطيع الكاتب تغييره من هذه اللغات والطرائق والأساليب، أو مدى ما يعيد صنعه منها، يعتمد على شىء يتجاوز عبقريته الشخصية؛ أى يعتمد على ما إذا كانت الأيديولوجيا نفسها تقبل التغيير أو توجبه فى هذه اللحظة أو تلك من لحظات التاريخ.

٣-٢ لوكاش والشكل الأدبى :

لقد درس جورج لوكاش مشكلة الشكل الأدبى دراسة عميقة فى كتاباته[٤]. وقد بدأ هذه الدراسة فى كتابه الباكر «نظرية الرواية» (١٩٢٠)، الذى كتبه قبل أن يتبنى الماركسية، وحين كان يتبع نهج هيجل فى النظر إلى الرواية بوصفها «ملحمة البرجوازية» التى تكشف عن ضياع الإنسان فى المجتمع الحديث، بخلاف ما كانت تفعل الملحمة القديمة. لقد كان الإنسان فى المجتمع الكلاسيكى الإغريقى مستقرا فى العالم، يعيش و يتحرك داخل عالم كامل متكامل له معناه الواضح الذى يتناسب ومطالب هذا الإنسان الروحية. وتنشأ الرواية عندما يتحطم هذا التكامل المتناغم بين الإنسان وعالمه، فتظهر الحاجة إلى قصة يبحث بطلها المغترب فى عالم أوسع من حاجاته أو أضيق منها؛ أى يبحث عن عالم آخر أكثر تكاملا، يتحقق فيه شكل لرغباته. وإزاء هذا الوضع، يغدو

شكل الرواية شكلا يقوم على المفارقة، بالمعنى الذى تنشغل معه الرواية بالمفارقة اللافتة بين الواقع الملموس والمثال الغائب، فهى «ملحمة عالم تخلَّى عنه الإله» فيما يقول لوكاش.

ولقد هجر لوكاش نزعة التشاؤم الكونى هذه عندما أصبح ماركسيا، ولكن كثيرا من أعماله المتأخرة عن الرواية ظلت محتفظة بالأبعاد الهيجلية التى ظهرت فى نظرية الرواية؛ إذ يذهب لوكاش الماركسى - مؤلف «دراسات فى الواقعية الأوروبية» و «الرواية التاريخية» - إلى أن الفنانين العظام هم أولئك الذين يلتقطون المتناغم أو المنسجم فى الحياة، ليعيدوا خلق الوحدة الشاملة للحياة الإنسانية. وفى مجتمع يزيد فيه الاغتراب الرأسمالى من هوة الانقسام بين العام والخاص، وبين التصورى والحسى، وبين الاجتماعى والفردى، يصل الكاتب العظيم وصلا جدليا بين هذه العناصر المنقسمة، ويوحِّد بينها فى وحدة شاملة مركبة الأبعاد، فتقدم قصته صورة مصغرة من الوحدة الشاملة المركبة للمجتمع. وبمثل ذلك يقاوم الفن العظيم اغتراب المجتمع الرأسمالى وتجزُّؤه، مقدما صورة ثرية متعددة الجوانب للوحدة الإنسانية الشاملة. ويطلق لوكاش على هذا الفن صفة «الواقعية»، التى يوسعها لتشمل الإغريق وشكسبير مثلما تشمل بلزاك وتولستوى، فتبدو الحقب العظيمة للواقعية - على المستوى التاريخى - متمثلة لدى اليونان وفى عصر النهضة وفى فرنسا فى أوائل القرن التاسع. والعمل الأدبى الواقعى عمل ثرى، عند لوكاش، ينطوى على وضع مركب شامل من العلاقات التى تربط بين الإنسان والطبيعة والتاريخ، وعلى نحو تقوم معه هذه العلاقات بتجسيد النمطى فى أى مرحلة من مراحل التاريخ وتكشف

عنه. وما يقصده لوكاش من «النمطى» - فى هذا السياق - هو القوى الكامنة فى المجتمع؛ أى تلك القوى التى تراها الماركسية بمثابة أكثر القوى تقدما وأهمية من الناحية التاريخية؛ لأنها تكشف - أى هذه القوى - عن البنية الداخلية الفعالة للمجتمع. ومهمة الكاتب الواقعى إبراز الاتجاهات والقوى «النمطية» فى أفراد متعينين وفى أفعال مجسدة ملموسة. وما من سبيل إلى ذلك أمام الكاتب سوى الوصل بين الفرد والكيان الشامل للمجتمع، وتشكيل كل خاصية ملموسة فى الحياة الاجتماعية على أساس من قوة «العالم التاريخى»، أى على أساس من الحركات المهمة فى التاريخ.

ولكن تظل مفاهيم لوكاش النقدية الأساسية عن «الوحدة الشاملة» و«النمطية» و«العالم التاريخى» مفاهيم أقرب إلى الهيجلية منها إلى الماركسية الخالصة. ولا يهون من ذلك حقيقة أن ماركس وإنجلز استخدما فكرة «النمطية» فى كتاباتهما الأدبية، حين لاحظ إنجلز - فى خطاب أرسله إلى لاسال - أن الشخصية الواقعية لابد لها أن تجمع بين الفردى والنمطى، وحين ذهب ماركس وإنجلز معا إلى أن الجمع بين النمطى والفردى هو الإنجاز الأساسى لشكسبير. وقريب من ذلك ما نجده عند لوكاش؛ فالشخصية «النمطية» أو «الممثلة» تجسد القوى التاريخية دون أن يتقلص ثراؤها الفردى، وعلى الكاتب أن يكون «تقدميا» ليجسد هذه القوى فى فنه. ولكن كل فن عظيم تقدمى على المستوى الاجتماعى؛ لأنه يجسد - أيا كان الولاء السياسى الواعى للمؤلف (وحالة سكوت وبلزاك حالة كاتبين رجعيين لا مواربة فى رجعيتهما) - قوى العالم التاريخى الفاعلة، التى تهيئ للتغيير والتقدم

في كل مرحلة من المراحل؛ فبمثل هذا التجسيد يكشف الفن عن الإمكانات المتوثبة لهذه القوى بكل جوانبها.

أما قدرة الكاتب على القيام بذلك أو عدم القيام به فإنها لا تعتمد - عند لوكاش - على مجرد مهارة الكاتب الشخصية، بل على وضع الكاتب داخل التاريخ؛ لأن كُتّاب الواقعية العظام لا يظهرون إلا في لحظة تخلق تاريخي. لقد ظهرت الرواية التاريخية - مثلا - بوصفها نوعا أدبيا عند نقطة من نقاط التمرد الثوري في بواكير القرن التاسع عشر، عندما استطاع الروائيون إدراك حاضرهم الخاص بوصفه تاريخا، أي عندما نظروا إلى التاريخ الماضي بوصفه «ما قبل تاريخ الحاضر» فيما يقول لوكاش. ولذلك استطاع شكسبير و ولتر سكوت وتولستوي تقديم فن واقعي لأنهم عاشوا مرحلة ولادة عنيفة لحقبة تاريخية بالدرجة الأولى، وكان همهم الكشف الدرامي عن جوانب الحركة والصراع «النمطية» المتكشفة في مجتمعاتهم بشكل حيوي؛ فكان هذا «المضمون» التاريخي هو أساس «الشكل» الذي أنجزه كل منهم. ولذلك يقول لوكاش: «إن ثراء خلق الشخصية وعمقه يعتمد على ثراء العملية الاجتماعية المتكاملة وعمقها». أما مَن خَلَف هؤلاء الواقعيين من كُتّاب - مثل فلوبير الذي خلف بلزاك - فقد تحول التاريخ عندهم إلى موضوع جامد، وأصبح حقيقة خارجية جاهزة، لم يعد الروائي يتعامل معها أو يتخيلها بوصفها نتاجا فعالا للإنسان. وتمزقت الواقعية عندما تخلت عن الأوضاع التاريخية التي خلقتها، فانحدرت إلى درك الطبيعية من ناحية، والشكلية من ناحية ثانية.

ويرجع التحول الحاسم - فى هذا الانحدار - إلى إخفاق الثورات الأوروبية عام ١٨٤٨، من وجهة نظر لوكاش؛ وهو إخفاق يشير إلى هزيمة البروليتاريا ، ويؤكد توقف المرحلة البطولية الصاعدة لقوة البرجوازية، ومن ثم تحولها إلى القيام بدور غير بطولى مهين تحت راية الرأسمالية ، وترتَّب على ذلك أن اختفت المثل الثورية السابقة من الأيديولوجيا البرجوازية، وتجرد الواقع من تاريخيته، وتقبلت الأيديولوجيا المتبقية المجتمع بوصفه حقيقة طبيعية. وإذا كان بلزاك يصوِّر المعارك العظيمة الأخيرة لمواجهة التحلل الرأسمالى للإنسان، فإن من خلفوه لم يفعلوا شيئا سوى صياغة عالم رأسمالى متحلل حقا. ولقد ظهرت الطبيعية نتيجة لذلك، فكان ما أنتجته من فن تعبيرا عن تلاشى الاتجاه والمعنى فى التاريخ. وينظر لوكاش إلى الطبيعية التى يمثلها إميل زولا بوصفها تشويها للواقعية، تشويها يقوم على مجرد التصوير الفوتوغرافى لسطح الظواهر الاجتماعية، بدل النفاذ إلى جوهرها الدال، وعلى نحو تحل فيه التفاصيل الحرفية محل تصوير الملامح النمطية، وتتقهقر العلاقات الجدلية بين البشر وعالمهم؛ لتسيطر موضوعات ميتة عارضة ليست وثيقة الصلة بالشخصيات، وتذعن الشخصية الواقعية «الممثِّلة» لعبادة العادى، ويحتل علم النفس وعلم وظائف الأعضاء مكانة التاريخ العامل الحقيقى الذى يحدد الفعل الفردى. إن الطبيعية رؤية مغتربة عن الواقع، يتحول معها الكاتب عن كونه مشاركا فعالا فى التاريخ ليغدو مجرد ملاحظ إكلينيكى. ويستوى عجز الطبيعية عن فهم «النمطى» مع عجزها عن خلق الوحدة الشاملة الدالة بين العناصر، وعلى

نحو تنهار معه الملحمة المتكاملة والأحداث الدرامية التى تصاعدت بها الواقعية فتهوى إلى هوة من الاهتمامات الذاتية الخالصة.

أما الشكلية فإنها تنتج على نحو مخالف، لكنها تكشف، بدورها، عن ضياع معنى التاريخ، وعلى نحو يتجرد معه الإنسان من حسه التاريخى، كما فى الكتابات المغتربة لكافكا وموزيل وجويس وبيكيت وكامو. وبقدر ما ينفصل الإنسان عن نفسه - فى الشكلية - تتلاشى الشخصيات فتتحول إلى حالات عقلية، ويختزل الواقع الموضوعى فى هيولى غير مفهومة، وما يحدث فى الطبيعية يحدث فى الشكلية، حيث تتحطم الوحدة الجدلية بين العالم الداخلى والعالم الخارجى، فيغدو الفرد والمجتمع فارغين من المعنى، ويسيطر على الأفراد يأس واكتئاب لا علاقة لهما بالعلاقات الاجتماعية أو الجوانب الذاتية الأصيلة. ويغدو التاريخ دائرة تبدأ من حيث تنتهى، كأنه مجرد ديمومة بلا هدف أو غاية. وتفقد الموضوعات دلالتها فتغدو مجرد أحداث عشوائية، ويتراجع «الرمز» symbol أمام «التمثيل الكنائى» allegory الذى يجافى فكرة المعنى الجوهرى. وإذا كانت الطبيعية نوعا من الموضوعية المجردة فإن الشكلية تجريد ذاتى. وكلاهما انحراف عن الفن الجدلى الأصيل (أى الواقعية) الذى يتوسط الشكل فيه بين الملموس والعام، وبين الجوهر والوجود، وبين النمط والفرد.

٣-٤ جولدمان والبنيوية التوليدية :

يعد الناقد الرومانى لوسيان جولدمان أهم أتباع لوكاش، فيما يسمى المدرسة الهيجلية الجديدة فى النقد الماركسى، ويهتم جولدمان بدراسة بنية النص الأدبى دراسة تكشف عن الدرجة التى يجسد بها النص «بنية الفكر» أو «رؤية العالم» عند طبقة أو مجموعة اجتماعية ينتمى إليها الكاتب، وعلى أساس أنه كلما اقترب النص اقترابا دقيقا من التعبير الكامل المتجانس عن رؤية العالم عند طبقة اجتماعية كان أعظم تلاحما فى صفاته الفنية، ولا ينظر جولدمان إلى الأعمال الفنية من حيث هى خلق فردى خالص، بل من حيث هى خلق يتجاوز الفرد، وينتج عما يسميه «الأبنية العقلية المتجاوزة الفرد»أى الأبنية العقلية لمجموعة اجتماعية، وما يقصد إليه جولدمان بهذه الأبنية العقلية هو بنية الأفكار والمطامح التى تشترك فيها مجموعة اجتماعية، والتى تصل إلى أرقى تعبير عنها عند الشاعر أو المفكر، وذلك على أساس ما يراه جولدمان من أن الكُتّاب الكبار هم الأفراد المتميزون الذين ينقلون فنيا رؤية العالم عند طبقة أو مجموعة ينتمون إليها، ويصوغونها بطريقة كاشفة «وإن لم تكن واعية بالضرورة».

ويطلق جولدمان على منهجه النقدى اسم «البنيوية التوليدية»، ومن المهم أن نفهم المقصود بهذين المصطلحين؛ فالمنهج «بنيوى» لأن اهتمامه ببنية المقولات التى تكشف عن رؤية خاصة للعالم يفوق اهتمامه بمضمون هذه الرؤية نفسها، وعلى نحو يمكن معه النظر إلى كاتبين مختلفين تماما من حيث الظاهر بوصفهما منتميين إلى بنية عقلية

جماعية واحدة. والمنهج «توليدى» لأنه يركز على الكيفية التى تتولد بها هذه الأبنية العقلية على المستوى التاريخى، أى يركز - إذا شئنا الدقة - على العلاقة بين رؤية العالم والأوضاع التاريخية التى تولدها.

وربما كان ما فعله جولدمان مع راسين فى كتابه «الإله الخفى» أكثر النماذج توضيحا لمنهجه النقدى. لقد تكشف له مسرح راسين عن بنية معينة متكررة من المقولات - الإله، والعالم، والإنسان - تتغير فى مضمونها وعلاقاتها المتبادلة من مسرحية إلى أخرى، لكنها تكشف عن رؤية خاصة للعالم، هى رؤية بشر ضائعين فى عالم يخلو من القيمة. ومع أن هؤلاء البشر يتقبلون هذا العالم بوصفه العالم الوحيد الممكن «لأن الإله غائب عنه» فهم لا يكفُّون عن الوقوف ضد هذا العالم، ليبرروا أنفسهم باسم قيمة مطلقة، تغيب دوما عن الأنظار. ولقد عثر جولدمان على أساس هذه الرؤية فى الحركة الدينية التى عرفتها فرنسا باسم الجنسينية، ويفسِّر الجنسينية - بدورها - بوصفها نتيجة إزاحة مجموعة اجتماعية بعينها، فى فرنسا فى القرن السابع عشر، هى مجموعة نبالة «الرداء» من موظفى البلاط الذين اعتمدوا اقتصاديا على الملك، والذين تضاءلت قوتهم مع تزايد الحكم المطلق له. ويتجلى التعبير عن الموقف المتناقض لهذه الجماعة، أى الحاجة إلى «التاج» ومعارضته سياسيا فى آن، فى رفض الجنسينية للعالم، بل رفضها لأى رغبة فى التغيير التاريخى له. وينطوى هذا الموقف على دلالة «عالم تاريخى» عند جولدمان؛ لأن نبلاء الرداء كانوا أعضاء جددا فى الطبقة البرجوازية، أعضاء يمثلون إخفاق البرجوازية فى كسر حدة الحكم المطلق للملكية، وتأسيس أوضاع تساعد التطور الرأسمالى.

وما يبحث عنه جولدمان - على هذا النحو - هو جماع من العلاقات البنيوية بين النص الأدبى ورؤية العالم والتاريخ نفسه، ليظهر الكيفية التى يتحول بها الموقف التاريخى لمجموعة أو طبقة اجتماعية إلى بنية عمل أدبى، عن طريق رؤية العالم عند هذه المجموعة أو الطبقة. ولا يكفى البدء بالنص أو العمل لكى ننطلق منهما إلى التاريخ أو العكس، كى نحقق هذه الغاية؛ فما يلزمنا هو منهج جدلى يتحرك دوما بين النص ورؤية العالم والتاريخ، بحيث يكيف المنهج كل واحد منها مع الآخر، وينظر إلى كل واحد منها فى ضوء الآخر.

ويرغم تسليمى بأهمية الجهد النقدى الذى بذله جولدمان فإن هناك مجموعة من النواقص تحيط بمنهجه؛ فمفهومه عن الوعى الاجتماعى - مثلا - مفهوم هيجلى أكثر منه ماركسى، أعنى أنه ينظر إلى الوعى الاجتماعى بوصفه تعبيرا مباشرا عن الطبقة الاجتماعية، وعلى نحو يغدو معه العمل الأدبى تعبيرا مباشرا عن هذا الوعى. والنموذج الذى يطرحه المنهج كله نموذج بالغ السيمترية، عاجز عن التوفيق بين الصراعات الجدلية والتعقيدات، وبين التفاوت والانقطاع، أى بين كل ما يميز علاقة الأدب بالمجتمع. ولذلك ينحدر المنهج - فى كتاب جولدمان المتأخر «نحو علم اجتماع الرواية» (١٩٦٤) - فيتحول إلى مجرد صياغة آلية لعلاقة البنية الفوقية بالبنية التحتية فى الرواية[٥].

٣-٥ بيير ماشرى والشكل غير المركزى:

لقد ورث لوكاش وجولدمان عن هيجل إيمانهما بأن العمل الأدبى لابد من أن يشكل وحدة شاملة متكاملة، وهما قريبان جدا - فى هذا

الجانب - من الوضع المتعارف عليه فى النقد غيرالماركسى. ومع أن لوكاش ينظر إلى العمل الأدبى بوصفه وحدة شاملة مبنية أكثر مما ينظر إليه بوصفه كيانا عضويا طبيعيا، فإن مسحة من التفكير «العضوى» حول موضوع الفن تسم كثيرا من نقده. وعلى أساس من هذه النظرة العضوية وغيرها أيضا ينطلق هجوم بيير ماشرى الحاد على النقد الأدبى البرجوازى، وعلى النقد الأدبى الخاص بأتباع الهيجلية الجديدة؛ إذ يرى ماشرى أن العمل الأدبى لا يرتبط بالأيديولوجيا عن طريق ما يقوله، فنحن لا نشعر بوجود الأيديولوجيا فى النص الأدبى إلا من خلال جوانبه الصامتة الدالة؛ أى نشعر بها فى فجوات النص وأبعاده الغائبة. هذه الجوانب الصامتة هى التى يجب أن يتوقف عندها الناقد ليجعلها «تتكلم»؛ فالنص قد يحرم عليه - أيديولوجيا - قول أشياء معينة، ويجد المؤلف نفسه - فى محاولة قص الحقيقة بطريقته الخاصة - مضطرا إلى الكشف عن حدود الأيديولوجيا التى يكتب منها، مضطرا إلى الكشف عن ثغراتها وصوامتها؛ أى الكشف عما هو قابل لأن يقال. وما دام النص يحتوى هذه الثغرات والصوامت فإنه يظل دائما غير متكامل، وبدلا من أن يكشف عن وحدة شاملة متجانسة كاملة فإنه يكشف عن صراع المعانى وتضاربها فى داخله، ولذلك تكمن دلالة العمل الأدبى فى الخلاف بين معانيه أكثر مما تكمن فى الوحدة بين هذه المعانى. وإذا كان ناقد مثل جولدمان ينظر إلى العمل الأدبى بوصفه بنية مركزية فليس هناك وجود لمثل هذه البنية عند ماشرى. إن بنية العمل بنية غير مركزية، لا تعتمد على جوهر أساسى بمثابة المركز الثابت، فليس فى بنية العمل

سوى الصراع و المخالفة المستمرة بين المعانى. والعمل الأدبى - على هذا النحو - «متفرق»، «مشتت»، «متعدد»، «غير منتظم»، إلى آخر كل هذه الصفات يستخدمها ماشرى؛ ليعبر بها عن نظرته إلى العمل الأدبى.

ولكن ماشرى لا يعنى - بتأكيده أن العمل الأدبى «غير كامل» - أن هناك قطعة ضائعة يمكن للناقد أن يضيفها إلى العمل، بل الأمر على الضد من ذلك؛ فإن عدم اكتمال العمل يرتد إلى طبيعة العمل الأدبى نفسه، فهذا العمل يرتبط دائما بأيديولوجيا ينطوى عليها فى بعض المواضع. (إن العمل الأدبى - إذا شئت - كامل فى عدم اكتماله). وليست مهمة الناقد أن يملأ فراغ العمل أو يضيف إليه، بل مهمته هى الكشف عن مبدأ الصراع فى معانيه، وإظهار الكيفية التى ينتج بها هذا الصراع عن علاقة الكاتب بالأيديولوجيا.

ومن الممكن توضيح ما يقوله ماشرى بمثال من رواية «دومبى وولده»، حيث يستخدم شارلز ديكنز عددا من اللغات المتصارعة فى تصويره الأحداث، وعلى نحو تظهر معه فى القصة - على نحو متبادل - اللغة الميلودرامية واللغة الرعوية ولغة المثل والتمثيل، ويصل هذا الصراع بين اللغات إلى ذروته فى الفصل الشهير عن السكة الحديدية، حيث تتمزق الرواية على نحو غامض بين الاستجابات المتناقضة إلى السكة الحديدية (خوف، واحتجاج، واستحسان، وابتهاج... إلخ)، عاكسة ذلك فى تضارب من الأساليب والرموز. والأساس الأيديولوجى لهذا الغموض هو توزع الرواية بين الإعجاب البرجوازى التقليدى بالتقدم الصناعى وقلق البرجوازية الصغيرة الناتج عن الآثار الحتمية القاهرة لهذا التقدم.

ولذلك تتعاطف الرواية مع الشخصيات الهامشية المستنزفة، التى يلغيها العالم الجديد - فى الوقت نفسه - الذى يحتفى بالاندفاع اللاهب للرأسمالية الصاعدة، التى جعلت من هذه الشخصيات كائنات عتيقة مهجورة، ومعنى ذلك أننا عندما نكتشف مبدأ صراع المعانى فى العمل الأدبى فإننا نحلل بطريقة تلقائية علاقته المعقدة بأيديولوجيا العصر الفيكتورى.

وهناك - بالطبع - فرق بين الصراع فى المعنى والصراع فى الشكل، وماشرى يقصد أساسا إلى صراع المعنى، ولكنه يرى أن تضارب الدلالات وثيق الصلة بالشكل الأدبى المتكامل ، وأنه لا يفضى بالضرورة إلى أى تصدع فى الشكل. وفى مناقشتنا اللاحقة لڤالتر بنيامين وبرتولت برخت، سنرى كيف وصل الخلاف فى النقد الماركسى إلى مستوى أبعد، وإلى درجة أصبح معها الاختيار المتعمد للأشكال «المفتوحة» بدل «المغلقة»، وللصراع بدل الحل، بمثابة نوع من الالتزام السياسى.

٤ - الكاتب والالتزام

٤ - ١ الفن والبروليتاريا :

لا شك أنه حتى أولئك الذين تنقصهم المعرفة الكافية بالنقد الأدبى الماركسى يعلمون أنه يدعو الكُتَّاب إلى الالتزام بقضية البروليتاريا فى الفن؛ فصورة النقد الماركسى قد تشكلت فى ذهن الشخص العادى مرتبطة بالأحداث الأدبية التى حدثت فى الحقبة التى نعرفها باسم

الستالينية. لقد تأسست «جماعة الثقافة البروليتارية» فى روسيا بعد الثورة، بقصد خلق ثقافة بروليتارية خالصة، نقية من شوائب البرجوازية (كانت هذه الجماعة «معملا للأيديولوجيا البروليتارية الخالصة» كما أسماها زعيمها جدانوف). ودعا الشاعر المستقبلى ماياكوفسكى إلى تدمير كل ما يتصل بفن الماضى، ملخصا دعوته فى شعار «أحرقوا رافاييل». واتخذت اللجنة المركزية للحزب البلشفى - عام ١٩٢٨ - قراراً مؤداه أن الأدب لابد من أن يعمل فى خدمة مصالح الحزب، وأرسل الحزب الكُتَّاب لزيارة مواقع التشييد والبناء، ليكتبوا روايات تمجد إدارة الآلات. ووصل ذلك كله إلى ذروته فى مؤتمر الكُتَّاب السوفيت عام ١٩٣٤، عندما تبنى المؤتمرون رسميا نظرية «الواقعية الاشتراكية» التى صاغها ستالين وجوركى صياغة غير متقنة، وأعلنها سفاح الثقافة الستالينى جدانوف، وقد أكدت هذه النظرية أن واجب الكاتب هو «تقديم تصوير تاريخى أمين ملموس للواقع فى تطوره الثورى»،[٦] مع إبراز «مشكلة التحول الأيديولوجى، وتعليم العمال كيفية تشرب روح الاشتراكية». وكان على الأدب أن يغدو منحازا «ذاعقلية حزبية» ومتفائلا وبطوليا، كما كان عليه أن يكون مشربا بـ «رومانسية ثورية»، تصور الأبطال السوفيت وترهص بالمستقبل. وبعد أن استمع المؤتمر نفسه إلى مكسيم جوركى ذات مرة يدافع دفاعا قويا عن حرية الكاتب، أصبح جوركى تابعا مخلصا للستالينية، يعلن انتهاء دور البرجوازية فى أدب العالم، وانحطاط الثقافة العالمية منذ عصر النهضة، وقيل ما يشبه ذلك فى بحث كتبه راديك بعنوان «جيمس جويس أم الواقعية الاشتراكية؟»، حيث وصفت رواية جويس «يوليسيز» بأنها «كومة من الروث تعج

بالديدان»، و أدان البحث الرواية (أحداثها عام ١٩٠٤) لأنها لم تشر إلى انتفاضة عيد الفصح فى أيرلندا (١٩١٦).

وليس هنا مجال الإفاضة في سرد فاتر يقص كيف انتهى الأمر بالثورة البلشفية فى عهد ستالين إلى خسارة فادحة، كانت بمثابة أعنف اعتداء شهده التاريخ الحديث على الثقافة الفنية، وهو اعتداء تم على مستوى النظرية والتطبيق باسم التحرر الاشتراكى، ولكن عرضا موجزا لما حدث يكفى لتصوير الأمر. لقد كانت رقابة الحزب البلشفى على الثقافة الفنية رقابة هيِّنة منذ ثورة ١٩١٧ إلى سنة ١٩٢٨، وهى السنة التى بدأ فيها تنفيذ الخطة الخمسية الأولى، وازدهرت عدة تنظيمات ثقافية مستقلة نسبيا، جنبا إلى جنب مع دور نشر مستقلة عن الحزب. وعكست الحرية الثقافية النسبية لهذه الحقبة (بحركاتها الفنية المتشابكة التى تمثلت فى المستقبلية والشكلية والتصويرية والتشييدية... إلخ). الحرية النسبية لما سمى بالخطة الاقتصادية الجديدة فى هذه السنوات. وفى عام ١٩٢٥ أصدر الحزب أول بيان عن الأدب، وكان البيان تعبيرا عن موقف واضح الحياد من الجماعات المتنافسة ؛ فلم يكن هناك إلزام باتجاه معين، ولم تكن الرقابة حادة. وشجع لونتشارسكى (أول وزير بلشفى للثقافة) كل أشكال الفن ما دامت لا تنطوى على عداء مباشر للثورة، ذلك على الرغم من تعاطفه الملحوظ مع أهداف جماعة الثقافة البروليتارية. أما هذه الجماعة فقد نظرت إلى الفن بوصفه سلاحا طبقيا، ورفضت الثقافة البرجوازية رفضا قاطعا، مستندة فى ذلك إلى ضعف الثقافة البروليتارية بالقياس إلى الثقافة البرجوازية. وسعت الجماعة إلى تطوير فن بروليتارى متميز، يمكن أن يوجه مشاعر الطبقة العاملة

وأفكارهــا إلى الأهــداف الجمـاعــية فيصــرفـهــا عن الأهــداف الفـــردية.

واستمرت دوجماطية جماعة الثقافة البروليتارية فى أواخر العشرينيات من خلال جمعية «كل كتاب البروليتاريا الروس»، التى تحددت وظيفتها فى استيعاب كل التنظيمات الثقافية المغايرة، والتخلص من الاتجاهات الليبرالية فى الثقافة «خصوصا اتجاه تروتسكى» وتمهيد الطريق أمام الواقعية الاشتراكية. ولكن هذه الدوجماطية لم تكن كافية من وجهة نظر التشدد الستالينى؛ لأنها كانت مفرطة فى الانتقاد إفراطها فى المجاملة والنزعات الفردية. يضاف إلى ذلك أنها اغتربت بالمتعاطفين مع الحزب فى وقت غير مناسب، وعندما انتقل ستالين من مرحلة «البروليتاريا» إلى مرحلة «الأيديولوجيا الوطنية» التى تتحالف مع كل العناصر التقدمية، ارتاب فى الحماسة البروليتارية لجمعية «كل كُتَّاب البروليتاريا الروس»، فحل الجمعية عام ١٩٣٢، واستبدل بها «اتحاد الكُتَّاب السوفييت»، الذى أصبح أداة مباشرة لسيطرة ستالين على الثقافة، خصوصا بعد أن أصبح النشر محظورا على غير الأعضاء فيه. وأعقب ذلك سلسلة من القرارات الأدبية الخرقاء طوال الأربعينيات وفى أوائل الخمسينيات، وغرق الأدب نفسه فى هوة التفاؤل الساذج والحبكة المتكررة. وانتحر ماياكوفسكى عام ١٩٣٠، وبعد ذلك بتسع سنوات أبين فسيفولد بييرهولد، المنتج المسرحى التجريبى، الذى أثَّر عمله الرائد فى برخت، واتُّهِم بالانحطاط؛ لأنه أعلن جهارا «أن هذا الشىء التافه العقيم المسمى بالواقعية الاشتراكية لا علاقة له بالفن»، بل اعتقل فى اليوم التالى لهذا الإعلان، وسرعان ما مات، واغتيلت زوجته.

٤-٢ لينين وتروتسكى والالتزام:

وعندما أعلنت نظرية «الواقعية الاشتراكية» فى مؤتمر ١٩٣٤ لجأ جدانوف بطريقة شعائرية إلى سلطة لينين، ولكن لجوءه كان تشويها - فى واقع الأمر - لآراء لينين فى الأدب. صحيح أن لينين - فيما كتبه عن «تنظيم الحزب والأدب الحزبى» (١٩٠٥) - أنكر على بليخانوف انتقاده لما عده بليخانوف من قبيل الدعاية المباشرة فى رواية «الأم» لمكسيم جوركى، ودعا إلى أدب حزبى طبقى بشكل واضح قائلا: «يجب على الأدب أن يكون ترسا ولولبا فى آلة اشتراكية ديمقراطية واحدة عظيمة»، وذهب إلى أن الحياد مستحيل فى الكتابة؛ لأن «حرية الكاتب البرجوازى ليست سوى اعتماد مقنَّع على حقيبة النقود.. فليسقط الأدباء اللاحزبيون»، وأكد أن ما يحتاج إليه الحزب هو «أدب متنوع رحب، متعدد الأشكال، يرتبط أوثق الارتباط بحركة الطبقة العاملة». وقد فسر بعض النقاد المخالفين هذه الآراء بأن المقصود بها الأدب التخيلى كله، ولكن لينين لم يقصد بهذه الآراء - فى حقيقة الأمر - سوى أدب الحزب بمعناه النظرى؛ إذ كان يفكر فى الكتابات النظرية عندما كتب هذه الملاحظات، أى فى كتابات المفكرين من أمثال تروتسكى وبليخانوف وبارفوس، وفى ضرورة التحامهم بأهداف الحزب المحددة. وكان ذلك فى وقت يحتاج فيه الحزب البلشفى إلى انضباط داخلى صارم، فى مراحله الأولى، بوصفه تنظيما جماهيريا.

وصحيح أن اهتمامات لينين الأدبية كانت ذات طبيعة محافظة، تقتصر فى مجملها على الإعجاب بالواقعية، وتنفر من التجارب

المستقبلية أو التعبيرية، وإن أقرت قيمة الفيلم السينمائى بوصفه أهم شكل فنى من الناحية السياسية. ولكن لينين عموما كان متفتح العقل فى قضايا الثقافة؛ فقد عارض الدوجماطية الخالصة للفن البروليتاوى فى الخطاب الذى وجهه إلى مؤتمر الكُتَّاب البروليتاريين عام ١٩٢٠، وأعلن استحالة أى قرار يصدر بمواصفات الثقافة الجديدة. ولم تكن ثقافة البروليتاريا - عنده - تقوم على رفض الماضى، بل على المعرفة بالثقافة السابقة، فألح على ضرورة العناية بكل جوانب الثقافة القيمة التى خلفتها الرأسمالية، وكتب - فى «حول الفن والأدب» - يقول:

> «لا شك فى أن النشاط الأدبى أقل الأنشطة قابلية لطمس الخصائص الإبداعية، وللمساواة الآلية، ولسيطرة الأكثرية على الأقلية. وليس من شك فى ضرورة إتاحة أكبر مجال لانطلاق الفكر والخيال، والشكل والمضمون؛ فهذه كلها أمور أساسية بلا مراء».

ولقد أكد - فى أحد خطاباته إلى جوركى - أن الفنان يستطيع أن يفيد الكثير من كل أنواع الفلسفة فى مسائل الإبداع الفنى. قد تعارض الفلسفة الصدق الذى يوصله الفنان، ولكن المحكّ هو ما يخلقه الفنان لا ما يفكر فيه. وتكشف مقالات لينين التى كتبها عن تولستوى عن إيمانه بهذا الصدق الفنى؛ فتولستوى الذى كان يعبر عن اهتمامات البرجوازية الصغيرة الفلاحية لم يكن يفهم التاريخ فهما صحيحا، ولم يستطع أن يتبين أن المستقبل فى صالح البروليتاريا. ولكن عدم فهمه للتاريخ لم يعقه عن إنتاج فن عظيم، بل إن الأيديولوجيا الطوباوية

السانجة التي تؤطِّر قصصه تتضاءل إلى جانب ما في هذه القصص من واقعية آسرة وتصوير صادق، يكشف كلاهما عن التعارض الكامن بين تولستوى ونزعته الأخلاقية المسيحية الرجعية، وذلك التعارض وثيق الصلة – كما سنرى – باتجاه النقد الماركسى فيما يتصل بقضية الانحياز في الأدب.

ولقد كان ليون تروتسكى «ثانى اثنين من مهندسى الثورة الروسية الكبار» يقف فى صف لينين أكثر مما يقف فى صف جماعة الثقافة البروليتارية وجمعية كل كتَّاب البروليتاريا الروس، ذلك على الرغم من أن بوخارين ولونتشارسكى استغلا كتابات لينين فى هجومهما على آراء تروتسكى الثقافية، ولكن موقف تروتسكى من الفن غير الماركسى لحقبة ما بعد الثورة كان يقوم على الجمع المرهف بين الانفتاح على أكثر عناصر هذا الفن ثراء والنقد الفعال لنواحى القصور فيه. وقد عبَّر عن هذا الموقف فى كتابه «الأدب والثورة»، الذى كُتبت مقالاته فى وقت كان فيه أغلب المثقفين معادين للثورة، وفى حاجة إلى من يكبح جماحهم. ولقد أكد تروتسكى – مثل لينين – الحاجة إلى ثقافة اشتراكية تستوعب أرقى نتاج الفن البرجوازى، وواجه كراهة المستقبليين السانجة للتراث بقوله: «نحن الماركسيين نعيش دوما فى تراث». وبقدر إيمانه بأن ميدان الثقافة ليس الميدان الذى يأمر فيه الحزب فيُطاع، فقد رفض التسامح التوفيقى إزاء الأعمال المضادة للثورة، مؤكداً أن الأمر يقتضى الرقابة الثورية اليقظة و«سياسة مرنة رحبة إزاء الفنون». وإذا كان لابد للفن الاشتراكى من أن يكون واقعيا فإن ذلك لا يعنى ضيق معنى الواقعية، فالواقعية ليست ثورية أو رجعية فى ذاتها، بل «فلسفة حياة» لا ينبغى

حصرها فى تقنيات فنية لمدرسة بعينها. و«من العبث الإيمان بجدوى دفع الشعراء طوعا أو كرها إلى الكتابة عن مداخن المصانع أو الثورة ضد الرأسمالية فحسب». وبقدر ما كان تروتسكى يؤكد الشكل الفنى بوصفه نتاجا لمضمون اجتماعى، فقد عزا إليه درجة عالية من الاستقلال، قائلا: «ينبغى أن نحكم على العمل الفنى بقانونه الخاص فى المحل الأول». ولذلك تقبل تروتسكى كل ما هو قيِّم فى أعمال المستقبليين، التى تقوم على تحليل فنى مركب ، وأدان فى الوقت نفسه انصرافهم العقيم عن المضمون الاجتماعى والأوضاع الاجتماعية للشكل الأدبى. ومن هنا كان كتابه «الأدب والثورة» كتابًا مزعجًا للنقاد غير الماركسيين، لما فيه من مزج بين ماركسية جذرية مرنة، ونقد تطبيقى ثاقب. ولم يكن من قبيل المصادفة أن يشير ف.ر. ليفز إلى تروتسكى بوصفه «الماركسى الخطر المتقد الذهن».

٤ – ٣ ماركس وإنجلز والالتزام :

ومن الطبيعى أن تدَّعى «الواقعية الاشتراكية» انتسابها إلى ماركس وإنجلز، ولكن أسلافها الأصلاء حقا هم النقاد «الديمقراطيون الثوريون» فى روسيا إبان القرن التاسع عشر، أعنى بلينسكى وتشيرنتشيفسكى ودوبر ليوبوف؛ فلقد نظر هؤلاء الثلاثة إلى الأدب بوصفه تحليلا للمجتمع ونقدا له، ونظروا إلى الفنان بوصفه واحدا من رجال التنوير، ودعوا إلى عدم انغماس الأدب فى التقنيات الجمالية المتقنة إلى الدرجة التى تعوقه عن أن يكون أداة للتقدم الاجتماعى.

وكان الفن - عندهم - يعكس الواقع الاجتماعى، ويصور ملامحه النمطية. ويمكن أن نشعر بتأثير هؤلاء النقاد فى كتابات بليخانوف («بلينسكى الماركسية» كما أسماه تروتسكى)؛ فلقد عدل بليخانوف من تأكيد تشيرنتشيفسكى الأبعاد الدعائية للفن، ورفض أن يضع الأدب فى خدمة سياسة الحزب، وميز بدقة بين الوظيفة الاجتماعية للأدب وآثاره الجمالية، وألح على أن الفن القيم هو الفن الذى يخدم التاريخ أكثر مما يخدم المتعة العارضة. وآمن بليخانوف - شأنه فى ذلك شأن الديمقراطيين الثوريين - بأن الأدب «يعكس» الواقع، على نحو جعله يسلم بإمكان «ترجمة» لغة الأدب إلى لغة علم الاجتماع، أى إيجاد «معادل اجتماعى» للحقائق الاجتماعية. وإذا كان الكاتب يحول الحقائق الاجتماعية إلى أدبية فمهمة الناقد هى فك شفرة هذه الحقائق، أو ترجمتها على نحو يرجعها إلى أصلها فى الواقع. ويتفق بليخانوف مع بلينسكى - مثلما يتفق معهما لوكاش - فى أن الكاتب يعكس الواقع بأدلُّ صورة ممكنة عن طريق خلق «أنماط». وهذا يعنى أن الشخصيات التى يخلقها الكاتب تعبير عن «فردية تاريخية»، وليست مجرد تصوير لجوانب سيكولوجية ذاتية.

هكذا تدين الواقعية الاشتراكية لتراث بلينسكى وبليخانوف بصياغتها مقولة الأدب بوصفه انعكاسا نمطيا للمجتمع. صحيح أن النمطية مفهوم موجود عند ماركس وإنجلز على السواء، ولكن كليهما لا يستخدم المفهوم - فى ملاحظاته الأدبية - مقترنا بأى إلحاح على ضرورة التوجيه السياسى للأعمال الأدبية. ولم يكن أى واحد من الكُتّاب الذين يؤثرهم ماركس - مثل أسخيلوس وشكسبير وجوته - ثوريا

تماما، بل إن ماركس يهاجم - فى مقالة باكرة كتبها فى «صحيفة الراين» عن حرية الصحافة - النظرات النفعية التى تتعامل مع الأدب بوصفه وسيلة إلى غاية؛ لأن:

> «الكاتب لا ينظر إلى عمله بوصفه وسيلة إلى غاية؛ فعمله غاية فى ذاته. ولو تحولت الكتابة عند الكاتب أو الآخرين إلى مجرد وسيلة لكان معنى ذلك التضحية بوجود الكاتب نفسه لو دعت الحاجة.. إن الحرية الأولى للصحافة تتمثل فى أنها ليست تجارة».

ولكن هناك نقطتين يجب توضيحهما فى هذا السياق، أولاهما: أن ماركس كان يتحدث عن الاستغلال التجارى للأدب وليس عن الاستغلال السياسى، وثانيتهما: أن الجزم بأن الصحافة ليست تجارة يمثل جانباً من مثالية ماركس الشاب؛ لأنه قد عرف بوضوح بل قال فيما بعد إن الصحافة تجارة حقا. ولكن فكرة الفن بوصفه غاية فى ذاته تبرز حتى فى عمل ماركس الناضج؛ فهى موجودة فى «نظريات فائض القيمة» (١٩٠٥-١٩١٠)، حيث يلاحظ ماركس أن «ميلتون أنتج الفردوس المفقود للسبب نفسه الذى أنتجت به دودة القز الحرير؛ أى أنه مارس نشاطا مرتبطا بطبيعته ». وفى «مسودات الحرب الأهلية فى فرنسا» (١٨٧١) يقارن ماركس بين بيع ميلتون قصيدته مقابل خمسة جنيهات والمسئولين عن كومونة باريس الذين أدوا واجبا عاما دون مكافأة مالية عظيمة.

ولم يسوِّ ماركس أو إنجلز تسوية فجة بين الجميل إستطيقيا والصحيح سياسيا؛ ذلك على الرغم من أن الميول السياسية تدخلت

بشكل طبيعى فى الحكم بالقيمة على الأدب عندهما؛ فلقد آثر ماركس الكتّاب الساخرين من كتاب الواقعية الراديكاليين، وكان معاديا للرومانتيكية التى عدها من قبيل الشعر الذى لا يستند إلى واقع سياسى صلب «باستثناء القصائد القصصية التى أنتجتها الرومانتيكية»، ونفر كل النفور من شاتوبريان، ونظر إلى الشعر الرومانتيكى الألمانى بوصفه قناعا دينيا يخفى التبذل الزرى للحياة البرجوازية، بل العلاقات الإقطاعية الألمانية.

وأيا كان الأمر؛ فإن اتجاه ماركس وإنجلز إزاء قضية الالتزام يتكشف أفضل ما يتكشف فى خطابين شهيرين، كتبهما إنجلز إلى كاتبتين للرواية قدمت كلتاهما إليه عملها. يقول إنجلز - فى الخطاب الذى كتبه إلى نينا كاوتسكى، التى أرسلت إليه رواية فاترة ساذجة - إنه لا ينفر بالقطع من أية رواية ذات ميل سياسى، ولكن من الخطأ أن ينحاز المؤلف بشكل مباشر؛ فالميول السياسية يجب أن تنبع تلقائيا من المواقف الدرامية ؛ فبهذه الطريقة غير المباشرة وحدها يمكن للرواية الثورية أن تؤثر تأثيرا فعالا فى الوعى البرجوازى لمن يقرأها:

«إن الرواية ذات الأساس الاشتراكى تحقق غايتها كاملة.. لو استطاعت أن تحطم تفاؤل العالم البرجوازى، وتغرس الشك فى طابعه الأزلى، حتى لو لم يقدم مؤلفها أى حل محدد، أو ينحاز صراحة إلى جانب دون آخر، وذلك بالوصف اليقظ للعلاقات الحقيقية المتبادلة، وتعرية الأوهام التقليدية».

وفى الخطاب الثانى إلى مارجريت هاركنيس عام ١٨٨٨، انتقد إنجلز حكايتها البروليتارية عن شوارع لندن «فتاة من المدينة» لتصويرها جماهير حى الإيست إند فى لندن على أنها غاية فى الجمود. وعقّب إنجلز على العنوان الفرعى للرواية «قصة واقعية» قائلا:

> «إن الواقعية - فيما أرى - تتضمن، إلى جانب صدق التفاصيل، صدق تقديم شخصيات نمطية فى ظروف نمطية».

وهاركنيس تتباعد عن النمطية الحقة؛ لأنها تخفق فى أن تعبر فى تصويرها للطبقة العاملة الفعلية عن أى إحساس بالدور التاريخى لهذه الطبقة وإمكان تغييرها، على نحو جعل روايتها رواية «طبيعية» غير «واقعية».

ويوضح خطابا إنجلز أن الالتزام السياسى المباشر غير ضرورى فى الفن القصصى (وليس مرفوضا بالطبع)؛ لأن الكتابة الواقعية الحقة تجسد القوى المهمة فى الحياة الاجتماعية على نحو درامى، متجاوزة بذلك الملاحظة الفوتوغرافية، والبلاغة المفروضة للحل السياسى. وذلك هو مفهوم «الانحياز الموضوعى» الذى طوره النقد الماركسى بعد ذلك، حيث لم يعد الكاتب فى حاجة إلى أن يحشر آراءه السياسية الخاصة فى عمله؛ ذلك لأنه ينحاز حقا عن طريق ما يتكشف به عمله عن قوى حقيقية كامنة تؤثر فى موقف من المواقف على نحو موضوعى. والانحياز - بهذا المعنى - كامن فى الواقع نفسه، ونابع من منهج معالجة الواقع الاجتماعى، أكثر من كونه نابعا من اتجاه ذاتى إزاء هذا الواقع (ولقد

أدين هذا «الانحياز الموضوعي» في ظل الستالينية بوصفه «موضوعية محضة»، واستبدل به انحيازا ذاتيا خالصا).

هذا الانحياز الموضوعي هو مهاد الموقف النقدي عند كل من ماركس وإنجلز، فقد نقد كل منهما - مستقلا عن الآخر - مسرحية شعرية من مسرحيات لاسال، لافتقارها إلى واقعية شكسبير الغنية، تلك التي كانت تحول دون تحوُّل الشخصيات إلى مجرد ببغاوات للتاريخ. وأدان كلاهما لاسال في اختياره بطلا غير نمطي بالقياس إلى غاياته. ولقد وجه ماركس نقدا مشابها لأشهر روايات يوجين سو، وهي «خفايا باريس»، في كتابه «العائلة المقدسة» (١٨٤٥)، فرأى في شخصياتها المزدوجة تمثيلا عاجزا.

وتكشف حدة هجوم ماركس على الميلودراما الأخلاقية في رواية يوجين سو عن جانب آخر حاسم في معتقداته الجمالية؛ فالرواية تناقض نفسها، وتبطن غير ما تعلن؛ فالبطل الذي يراد له أن يكون جذابا من الناحية الأخلاقية، يتكشف - دونما قصد - عن إنسان بلا أخلاق، يبرر اللا أخلاقية. ومع أن الرواية تظل حبيسة أيديولوجيا البرجوازية الفرنسية، التي ساعدت على ذيوعها وشرائها، فإنها تتجاوز حدود هذه الأيديولوجيا البرجوازية - أحيانا - لتوجه لطمة إلى وجه التحامل البرجوازي. هذا التمييز بين بعدي «الوعي» و«اللا وعي» في رواية يوجين سو هو تمييز بين «الرسالة» الاجتماعية المباشرة وما تنطوي عليه الرواية حقا (وماركس - هنا - يسبق فرويد في اكتشاف عقدة خصاء مطمورة تؤثر في الرواية). إن هذا التمييز هو الذي مكن ماركس وإنجلز من

الإعجاب بمؤلف رجعى مثل بلزاك، الذى كان – برغم أهوائه الكاثوليكية ومناصرته الملكية – عميق الشعور بالحركات المهمة فى عصره. فاندفع بقوة إدراكه الفنى إلى نوع من التعاطف يتعارض مع آرائه السياسية. ولذلك وصفه ماركس – فى «رأس المال» – بأنه كان ذا إدراك عميق للموقف الحقيقى؛ وقال عنه إنجلز فى خطابه إلى مارجريت هاركنيس: «كان تهكمه ألذع، وسخريته أوجع، حينما كان يحرك النبلاء من الرجال والنساء الذين أولاهم تعاطفه العميق».

صحيح أن بلزاك كان يشايع الملكية، ولكن قصصه تتكشف عن إعجاب صادق بألد أعدائه السياسيين من الجمهوريين. هذا التمييز بين المقصد الذاتى للعمل الأدبى والمعنى الموضوعى له (أو ما يمكن تسميته «مبدأ التعارض») هو ما نجد أصداءه تتجاوب فيما كتبه لينين عن تولستوى(٧)، وفيما كتبه لوكاش عن وولتر سكوت.

٤-٤ نظرية الانعكاس :

ولا تنفصل قضية الانحياز فى الأدب عن قضية صلة الأعمال الأدبية بالعالم الواقعى؛ فإن دعوى الواقعية الاشتراكية بأن الأدب يوجه القراء إلى اتجاهات معينة، دعوى تقوم على افتراض مؤداه أن الأدب «يعكس» حقا (أو يجب أن يعكس على الأقل)، أو «يمثل» الواقع الاجتماعى بطريقة مباشرة نوعًا. ومن الطريف أن كلا من ماركس وإنجلز لم يستخدما استعارة «الانعكاس» فيما يرتبط بالأعمال الأدبية(٨)؛ ذلك على الرغم من حديث ماركس – فى «العائلة المقدسة» –

عن عدم صدق رواية يوجين سو فيما يتصل بتصويرها العصر، وما وجده إنجلز فى ملحمة هوميروس من إشارات توضح نظم القرابة فى اليونان القديمة. ومع ذلك، فقد أصبحت «نزعة الانعكاس» اتجاها راسخا فى النقد الماركسى، بوصفها وسيلة لمقاومة النظريات الشكلية التى تحصر الأدب فى نطاق ضيق منعزل عن التاريخ.

والنظرية التى ترى أن الأدب «يعكس» الواقع نظرية واضحة التهافت، خصوصا فى أكثر أشكالها سذاجة؛ لأنها تشير إلى علاقة سلبية آلية بين الأدب والمجتمع، كما لو كان العمل الأدبى أشبه بالمرآة الصافية أو الصورة الفوتوغرافية، أى مجرد تسجيل جامد لما يحدث فى الخارج. صحيح أن لينين تحدث عن تولستوى بوصفه «مرآة ثورة ١٩٠٥» فى روسيا، ولكن إذا كانت أعمال تولستوى مرآة فإنها لابد أن تكون مرآة وضعت بزاوية معينة تجاه الواقع، كما يقول بيير ماشرى، وعلى نحو تغدو معه مرآة مكسورة تعرض صورها بشكل متجزئ، بحيث تكون معبرة فيما لا تعكسه بقدر ما هى معبرة فيما تعكسه. ويعقب برتولت برخت على تشبيه المرآة نفسه - فى «الأورجانون الصغير للمسرح» (١٩٤٨) - بأنه «إذا كان يعكس الحياة فإنه يفعل ذلك بمرايا خاصة». وإذا كان علينا أن نتحدث عن مرآة تقوم على الاختيار، ولها انكسارات ضوئية معينة وبقع معتمة ، فمن الواضح أن استعارة «الانعكاس» ليس لها سوى فائدة ضئيلة. ومن الأفضل اطّراحها والعدول عنها إلى استعارة أكثر جدوى.

وعلى أى حال، فما يمكن أن يكون بديلا عن استعارة الانعكاس ما زال غير واضح إلى الآن. وإذا كانت أكثر الصيغ سذاجة لهذه الاستعارة عقيمة من الناحية النظرية فإن أكثر صيغها إتقانا تظل منطوية على قصور واضح، كما هو الحال فيما كتبه لوكاش طوال الثلاثينيات والأربعينيات؛ فلقد تبنى لوكاش - فى هذه الحقبة - نظرية لينين المعرفية عن الانعكاس، تلك النظرية التى تقرر أن كل إدراك للعالم الخارجى يقوم على انعكاس هذا العالم فى الوعى الإنسانى. بكلمات أخرى، تقبَّل لوكاش تقبلا كاملا النظرية التى تذهب إلى أن المفاهيم - إلى درجة ما - صورة منعكسة للواقع الخارجى فى ذهن الإنسان. ولكن المعرفة الحقة ليست مسألة انطباعات أولية للحس، فيما يراها لينين أو لوكاش، بل هى «انعكاس» للواقع الموضوعى أكثر عمقا وشمولا مما هو موجود فى مظهر هذا الواقع. فالمعرفة - بهذا المعنى - إدراك لمقولات تشكل أساس مظاهر الواقع، مقولات تكتشفها النظرية العلمية أو الفن العظيم، فيما يرى لوكاش. ومن الواضح أن هذه الصيغة أرقى صيغ نظرية الانعكاس قيمة، ولكنى أشك فى أنها تترك أى مجال للانعكاس؛ ذلك لأنه إذا كان العقل قادرا على النفاذ إلى المقولات الكامنة فى التجربة الآنية فمن الواضح أن الوعى نشاط، أو ممارسة، تؤثر فى هذه التجربة فتحولها إلى حقيقة، وليس فى ذلك مايبرر الحديث عن الانعكاس. ومن المؤكد أن لوكاش كان يريد - فى النهاية - الحفاظ على الفكرة القائلة إن الوعى قوة فاعلة. ولذلك نجده - فى كتابه الأخير عن «علم الجمال الماركسى» - ينظر إلى الوعى الفنى بوصفه تدخلا خلاقا فى العالم وليس مجرد انعكاس له.

ولقد ذهب تروتسكى إلى أن الخلق الفنى «انحراف وتغيير للواقع وفقا لقوانين الفن الخاصة». ولا شك فى أن تروتسكى قد أفاد جزئيا، فى بلورة هذه الصيغة المتازة من النظرية الشكلية الروسية التى نظرت إلى الفن بوصفه «تغريبا» للتجربة. وأهم من ذلك أن هذه الصيغة تنقض أى فكرة بسيطة عن الفن بوصفه انعكاسا. ويلتقط بيير ماشرى الخيط من تروتسكى ليمضى به خطوة أبعد، فيرى أن أثر الفن يكمن أساسا فى تشويه الواقع لا فى محاكاته، وأنه إذا كانت الصورة فى الفن تستجيب تماما للواقع (كما تفعل المرآة الصافية) فإنها تغدو متطابقة معه، فلا تصبح صورة على الإطلاق. ومن هنا، كان أسلوب «الباروك» فى الفن هو نموذج كل نشاط فنى عند بيير ماشرى؛ لأن هذا الأسلوب يفترض تزايد قدرة الفنان على المحاكاة بتباعده عن موضوع المحاكاة. ومن ثم ينظر ماشرى إلى الأدب بوصفه حكاية ساخرة **Parody** قوامها المفارقة.

ويمكن للمرء القول إن الأدب لا يرتبط بموضوعه على أساس من علاقة انعكاس متماثلة وحيدة. إن الموضوع فى الفن متشظٍّ غير منتظم، لا يُعاد إنتاجه بالطريقة التى تعيد بها المرآة الصافية إنتاج موضوعها، بل بالطريقة التى ينتج بها العرض المسرحى النص الدرامى، أو - إذا خاطرتُ بمثال جسور - بالطريقة التى تعيد بها العربة إنتاج المواد التى بنُيت منها. وواضح أن العرض المسرحى شىء أكثر من مجرد «انعكاس» للنص الدرامى؛ فالعرض المسرحى (خصوصا فى مسرح برخت) تحويل للنص إلى نتاج فريد، تحقق عملية صنعه مطالب بعينها، مرتبطة بشروط العرض ذاته. وبالمثل، ليس من المعقول أن نتحدث عن

عربة «تعكس» المواد التى دخلت فى صنعها؛ فليس هناك استمرار آلى يصل المواد المصنعة بالنتاج المنجز للعربة، بل يتدخل العمل بين المواد والنتاج ليحول المواد إلى نتاج. صحيح أن المشابهة بين النتاج الفنى والعربة مشابهة غير دقيقة، فما يتميز به الفن حقا هو أنه - عندما يحول مواده إلى نتاج - يكشف عن هذه المواد ويتباعد عنها فى آن. وليس الأمر على هذا النحو فى إنتاج السيارة التى تظل قائمة، جزئيا على ما هى عليه، بوصفها مقارنة تصحح الفكرة التى ترى فى الفن إعادة لإنتاج الواقع بالطريقة التى تعكس بها المرآة صور العالم.

ويردنا التساؤل حول مدى تباعد الفن عن أن يكون مجرد انعكاس للواقع إلى قضية الانحياز. ولقد ذهب لوكاش - فى «معنى الواقعية المعاصرة» (١٩٥٨) - إلى ضرورة أن يقوم الكتّاب المحدثون بما هو أكثر من مجرد عكس يأس المجتمع البرجوازى أو سأمة مراحله المتأخرة؛ إذ لو ظلوا عاكسين فحسب، ما قدم فنهم سوى التشوهات التى تطبع الوعى البرجوازى الحديث بطابعها؛ فانعكاس الشائه فى الواقع لا ينتج سوى الشائه فى الفن. ولذلك دعا لوكاش الكتاب إلى تجاوز انحطاط جويس وبيكيت، ولم يكن من الضرورى - عنده - أن يمضى الكتاب إلى نهاية طريق الانحياز حيث «الواقعية الاشتراكية»؛ فحسبهم - إن استطاعوا - أن يتوسلوا فى إبداعهم بما اصطلح عليه النقد السوفيتى باسم «الواقعية النقدية»؛ أى الفهم الإيجابى النقدى الشامل للمجتمع، ذلك الفهم الذى تميز به الأدب القصصى العظيم فى القرن التاسع عشر، والذى تميز به توماس مان من بين المحدثين. صحيح أن هذه «الواقعية النقدية» أدنى من «الواقعية الاشتراكية»، فيما يذهب

لوكاش، ولكنها خطوة فى الطريق على الأقل. وما يطلبه لوكاش من أدب العصر الحديث فى القرن العشرين، إذن، هو نوع من العودة إلى القرن التاسع عشر، وذلك لما رآه من حاجة ماسة إلى عودة الكتاب إلى التراث العظيم للواقعية النقدية. ولم يطلب لوكاش من الكتاب الالتزام المباشر بالاشتراكية، بل رأى أن عليهم «وضعها فى الحسبان دون رفض لها، على الأقل».

ولقد انصب الهجوم على لوكاش - بسبب هذا الموقف - من جبهتين؛ فمن ناحية انطلق برخت - كما سنرى - فى نقد مفحم مؤداه أن لوكاش يتجاهل تجاهلا فادحا أفضل ما فى الفن الحديث، وأنه يقوم بعملية توثين لواقعية القرن التاسع عشر، ليجعل منها وثنا لا يفارقه القرن العشرون. ومن ناحية ثانية، هوجم لوكاش من رفاق الحزب الشيوعى بسبب موقفه الفاتر من الواقعية الاشتراكية؛ فهو لم يمس هذه الواقعية سوى مس روتينى عابر، واتخذ من نتاجها الضحل الموقف نفسه الذى اتخذه من الانحطاط الشكلى؛ فوضع التراث الإنسانى العظيم للواقعية البرجوازية فى مقابل جمود أدب الواقعية الاشتراكية من ناحية، وتدهور أدب الحركة الطليعية فى العالم الرأسمالى من ناحية ثانية. ولسنا فى حاجة إلى مشاركة الحزب الشيوعى دفاعه عن الواقعية الاشتراكية لنقرَّ انتقاده لضعف موقف لوكاش؛ ذلك الضعف الذى يتجلى فى الدعوى الواهية التى تدعو الكتاب إلى وضع الاشتراكية فى الحسبان «دون رفض لها، على الأقل». لقد كانت المقابلة التى أقامها لوكاش بين الواقعية النقدية والانحطاط الشكلى مقابلة تضرب بجذورها فى حقبة الحرب الباردة، عندما كان من الضرورى أن يعقد العالم الستالينى

تحالفا مع «محبى السلام» من مثقفى البرجوازية التقدميين، فكان من الضرورى التقليل من أهمية الالتزام الثورى، وتحويل سياسة العالم الستالينى - فى هذه الحقبة - إلى تقابل مبسط بين «سلام» و«حرب»، وبين كُتَّاب «تقدميين» إيجابيين يرفضون اليأس، وكُتَّاب «رجعيين» منحطين يحتضنونه. وبالمثل يعكس ما كتبه لوكاش - فى «الرواية التاريخية» - من مدح محبط لكُتَّاب الدرجة الثالثة من المعادين للفاشية سياسة مرحلة الجبهة الشعبية، بما قامت عليه من معارضة «ديمقراطية» - وليست اشتراكية ثورية - لقوى الفاشية المتزايدة. وكان لوكاش ينتمى أساسا إلى التراث الإنسانى الألمانى الكلاسيكى العظيم، كما يذهب جورج ليختاتم، وهذا ما جعله ينظر إلى الماركسية بوصفها امتدادا لهذا التراث، وعلى نحو ما تجاوبت معه الماركسية والنزعة البرجوازية الإنسانية فى ذهنه، فتشكل من تجاوبهما مهاد فكرى لجبهة مستنيرة متآزرة، واجهت التراث اللاعقلى الألمانى الذى بلغ ذروته فى الفاشية.

٤-٥ الالتزام الأدبى والماركسية الإنجليزية :

ولقد نوقشت قضية «الأدب الملتزم» فى النقد الماركسى الإنجليزى بدرجة أقل من الدقة. وكانت قضية الالتزام حية فى هذا النقد فى الثلاثينيات من هذا القرن، ولكن القضية استعصت على الحل بسبب الخلط الفكرى الذى وقع فيه هذا النقد. و يكمن هذا الخلط - كما لاحظ ريموند وليامز - فى أن أغلب النقد الماركسى الإنجليزى سلَّم تسليما تلقائيا بنظرة آلية ترى فى الفن رد فعل سلبى منعكس للأساس.

الاقتصادى، فى الوقت نفسه الذى آمن فيه هذا النقد بالنظرة الرومانتيكية التى ترى فى الفن إسقاطا لعالم مثالى، ودفعا بالبشر إلى قيم جديدة. وذلك تناقض يظهر واضحا فى كتابات كريستوفر كودويل، الذى نظر إلى الشعر بوصفه نشاطا وظيفيا، بمعنى أنه نشاط يكيف غرائز البشر الثابتة لصالح غايات اجتماعية ضرورية عن طريق تحويل المشاعر البشرية. والأغانى التى تصاحب الحصاد مثال ساذج على هذا التكييف، حيث «تُسخِّر الغرائز لتلبية حاجات الحصاد بواسطة آلية أو ميكانزم اجتماعى» هو الفن. وليس من الصعب أن نرى الصلة الوثيقة بين هذه النظرة الوصفية الساذجة إلى الفن ونظرة جدانوف؛ ذلك لأنه إذا كان يمكن للشعر أن يساعد فى الحصاد فيمكن له أن يحفز العمال على إنتاج الصلب. ولكن كودويل يُوحِّد بين هذه النظرة وصيغة من الصيغ المثالية الرومانتيكية أكثر قربا إلى شيلى منها إلى ستالين، خصوصا حين يذهب إلى «أن الفن أشبه بمصباح سحرى يسقط نفوسنا الحقة على الكون، ويعدنا بأننا نستطيع تغيير الكون حسب رغبتنا، أى تغييره بمقياس حاجتنا». هذا التحول من الغريزة إلى الرغبة أمر شائق حقا، يغدو معه الفن عاملا مساعدا يعين الإنسان على أن يكيف الطبيعة مع نفسه، بدل أن يكيف نفسه معها. ويشبه هذا الخليط من الأفكار البرجماتية والرومانتيكية عن الفن – فى بعض جوانبه – «الرومانتيكية الثورية» الروسية؛ إذ يلتقى كلاهما حول إضافة الصورة المثالية لما يمكن أن يوجَّه إلى التصوير المخلص الذى يلح على ما هو موجود حقا، فى سبيل حث البشر على تحقيق إنجازات أرقى. ولكن الخلط يتضاعف عند كودويل بفعل التأثير القوى للرومانتيكية الإنجليزية، التى رأت فى الفن

تجسيدا لعالم من القيم المثالية. ويحاول كودويل أن يوفق بين النقيضين فى الفصل الأخير من كتابه «الوهم والواقع»، داعيا الشعراء «المتعاطفين» - أمثال أودن وسبندر - إلى نبذ ميراثهم البرجوازى، وبذل أنفسهم فى سبيل الالتزام بثقافة البروليتاريا الثورية. والمفارقة الساخرة - فى الموقف - أن فكرة الشعر الذى يسقط «حلم الإمكان المثالى» هى نفسها فكرة من أفكار الميراث البرجوازى. وينتهى الأمر بعجز كودويل عن الانفلات من تناقضه الفكرى، وما يترتب على ذلك من عجزه عن اكتشاف نظرية جدلية فى علاقة الفن بالواقع، فظل الشعر - عنده - توجيها فعالا للطاقات الاجتماعية، وحلما طوباويا فى الوقت نفسه.

وكان النقاد الإنجليز الآخرون ممن آمنوا بالماركسية فى الثلاثينيات والأربعينيات عاجزين - مثل كودويل - عن تحديد العلاقة بين الفن والواقع. وقد أثر جهد كودويل فى واحد من أبرز النقاد الماركسيين لهذه المرحلة، وهو جورج طومسون فى دراسته عن «أسخيلوس وأثينا» (١٩٤١). ولكن دراسة طومسون الرائدة عن الكيفية التى تجسد بها الدراما اليونانية الإشكالية الاقتصادية والسياسية المتغيرة للمجتمع اليونانى أكثر إثارة للإعجاب من أطروحته التى تأثر فيها خطى كودويل، والتى انطوت على التسليم بأن مهمة الفنان هى جمع مخزون الطاقة الاجتماعية، ليخلق منها وهما متحرراً، يدفع البشر إلى عدم تقبل العالم على علاته. أما أليك وست فقد نظر إلى الفن - فى كتابه «الأزمة والنقد» (١٩٣٧) - بوصفه طريقة فى تنظيم «الطاقة البشرية»، وحدد قيمة الأدب بتجسيده الطاقات الإنتاجية للمجتمع، وعلى نحو لا يقبل معه الكاتب العالم على علاته، بل يعيد خلق هذا العالم، كاشفا عن طبيعته الحقة

بوصفه نتاجًا دالاً. ويوقظ الكاتب فى القراء طاقات مماثلة عندما يوصل إليهم الإحساس بالطاقة المنتجة، وليس مجرد إشباع رغباتهم الاستهلاكية. ولكن هذا الطرح للقضية يظل طرحا غامضا غير محدد، برغم ما فيه من خيال، فضلا عن أن الانزلاق إلى مصطلح «الطاقة» غير الماركسى لا يساعد على مواجهة القضية[٩].

ولا شك فى أن السؤال الشهير الذى يطرحه بعض النقد الماركسى على الأعمال الأدبية ليحدد قيمتها، أعنى السؤال عن صحة الاتجاه السياسى لهذه الأعمال، وما يتصل بهذه الصحة من تعزيز قضية البروليتاريا، إنما هو سؤال يفضى إلى إهمال أسئلة أخرى عن العمل الأدبى من حيث هو بناء جمالى. وتبدو خطورة الأولوية التى يحتلها هذا السؤال بالقياس إلى الأسئلة الجمالية فى كتاب لوكاش «الرواية التاريخية»، خصوصا حين يقول لوكاش:

> «ليس المهم أن يكون سكوت أو مانزونى أرقى جماليا من هينرخ مان مثلا، فليست هذه هى النقطة الأساسية، بل المهم أن سكوت ومانزونى وبوشكين وتولستوى كانوا قادرين على الإدراك العميق للحياة الشعبية وتصويرها فى أسلوب أصيل إنسانى وتاريخى بصورة ملموسة، أكثر من الكُتَّاب البارزين فى عصرنا».

تُرى ماذا تعنى عبارة «أرقى جماليا» سوى دلالة من قبيل: «أكثر عمقا وأصالة وإنسانية وتاريخية بصورة ملموسة»؟! (ولنغض الطرف عن الغموض اللافت لكل هذه المصطلحات). إن لوكاش - شأنه شأن كثير

من نقاد الماركسية – يستسلم لاواعيا إلى إحدى الأفكار البرجوازية عن «الجمالى» بوصفه مجرد أمر ثانوى الأهمية، لا يتجاوز الأسلوب والتقنية.

ولكن لابد لى من الاحتراز فيما أشير إليه بتهافت السؤال عن تقدمية العمل الأدبى من الناحية السياسية بوصفه أساسا للنقد الماركسى؛ فما أقصد إليه بهذا التهافت لا يعنى رفض الأدب المنحاز أو التقليل من شأنه. إن المستقبليِّين الروس، والتشييديين الذين رحلوا إلى المصانع والمزارع الجماعية (مستهلين جرائد الحائط، منشئين حجرات القراءة، مقدمين عروض رحلاتهم بواسطة الراديو والفيلم، مراسلين جرائد موسكو)، والتجريبيين المسرحيين من أمثال ميرهولد وإروين بسكاتور وبرتولت برخت، ومئات من جماعات التهييج التى نظرت إلى المسرح بوصفه تدخلا مباشرا فى صراع الطبقة، كل هؤلاء قد قدموا إنجازات باقية. هذه الإنجازات تظل بمثابة نقض حى للفرضية المتحذلقة فى النقد البرجوازى، تلك التى ترى أن الفن شىء والدعاية شىء آخر. يضاف إلى ذلك، أن كل فن عظيم هو فن تقدمى بالمعنى المحدد الذى يؤكد أن كل فن يقطع ما بينه وبين التطورات المهمة من حوله، ويعرى من الحس التاريخى، إنما هو فن ينحدر إلى مرتبة ثانوية. وما نحتاج إلى تأكيده هو «مبدأ التعارض» عند ماركس وإنجلز، أعنى أن الآراء السياسية للمؤلف قد تتجه اتجاهًا معارضًا لما يتكشف عنه عمله موضوعيا. ويجب أن نؤكد – بالمثل – أن السؤال عن ضرورة وجود فن «تقدمى» إنما هو سؤال تاريخى، ولا توجد له إجابة جامدة واحدة صالحة لكل زمان ومكان؛ فإن هناك حقبا ومجتمعات لا يكون فيها

الالتزام السياسى الواعى «التقدمى» شرطا ضروريا لإنتاج فن عظيم. هناك حقب أخرى - كحقبة الفاشية - لا يمكن للفنان أن يعيش فيها أو يبدع، دون أن يكون ملتزما التزامًا واضحًا. فى مثل هذه الحقب يوازى الانحياز السياسى الواعى القدرة على إنتاج فن مهم تلقائيا. ولا تقتصر هذه الحقب على الفاشية فحسب، فهناك مراحل أقل حدة، ينحدر إليها الفن فى المجتمع البرجوازى إلى مرتبة ثانوية، ويغدو تافها عاجزا؛ لأن الأيديولوجيا العقيمة التى ينبع منها - والتى لا تمده بما هو مثمر - قد فقدت قدرتها على الإتيان بأى شىء. فى مثل هذه المراحل تصبح الحاجة ملحة مرة أخرى إلى فن ثورى واضح. وتلك قضية لابد من معالجتها معالجة جادة، سواء كنا نعيش هذه المرحلة أو لا نعيشها.

٥ - المؤلف بوصفه مُنتِجًا

٥-١ الفن بوصفه إنتاجًا

تحدثت حتى الآن عن الشكل والسياسة والأيديولوجيا والوعى، ولكنى لم أتحدث عن حقيقة بسيطة واضحة يعرفها كل إنسان، ناهيك عن الماركسى، إن الأدب يمكن أن يكون مهارة أو نتاجا لوعى اجتماعى، أو عالمًا من الرؤية، ولكنه صناعة أيضا، ذلك لأن الكتاب ليس مجرد بنية لمعنى، بل هو - فضلا عن ذلك - سلعة ينتجها ناشرون ويبيعونها فى الأسواق لتحقق ربحًا. وليس المسرح مجموعة من النصوص الأدبية فحسب، بل هو - فضلا عن ذلك - عمل رأسمالى، يعمل فيه أناس (مؤلفون ومخرجون وممثلون وعمال مسرح) لإنتاج سلعة مربحة

يستهلكها المشاهد. وليس النقاد مجرد محللى نصوص، فهم أكاديميون (عادة) تستأجرهم دور النشر لإعداد الطلاب الإعداد الأيديولوجى اللازم لأداء وظائف داخل المجتمع الرأسمالي. وليس المؤلفون مجرد نقلة للأبنية العقلية المجاوزة للفرد فحسب؛ فهم عاملون تستأجرهم دور النشر لإنتاج سلعة رائجة فى السوق. ولقد قال ماركس - فى «نظريات فائض القيمة» - «ليس الكاتب عاملا بقدر ما ينتج فحسب، بل بقدر ما يُمكِّن الناشر من الربح ، ويعمل مقابل أجر».

ويحسن بنا أن نتذكر ذلك كله؛ فالفن قد يكون أرقى ما يتوسط المنتجات الاجتماعية من حيث علاقته بالأساس الاقتصادى، فيما لاحظ إنجلز ، ولكنه جزء من ذلك الأساس الاقتصادى من منظور مغاير؛ فهو نوع من الممارسة الاقتصادية، ونمط من أنماط إنتاج السلعة. ومن السهل جدا أن ينسى النقاد هذه الحقيقة، بما فيهم نقاد الماركسية؛ ذلك أن الأدب يتعامل مع الوعى الاجتماعى، ويغرينا - نحن الدارسين - بأن نقنع بالعمل داخل هذا المجال فحسب. والنقاد الذين أعرض لهم - فى هذا القسم - هم أولئك الذين أدركوا أن الفن شكل من أشكال الإنتاج الاجتماعى. وهم لم يدركوا هذه الحقيقة بوصفها حقيقة خارجية، تقع خارج الأدب، حيث مجال علم اجتماع الأدب، بل بوصفها حقيقة تحدد طبيعة الفن نفسه إلى أبعد حد. إن هؤلاء النقاد - وبخاصة ڤالتر بنيامين وبرتولت برخت - ينظرون إلى الفن - ابتداء - بوصفه ممارسة اجتماعية وليس موضوعا نحلله تحليلا أكاديميا. صحيح أننا يمكن أن ننظر إلى الأدب بوصفه نصا ولكننا يمكن أن ننظر إليه - فى الوقت

نفسه – بوصفه نشاطا اجتماعيا، أى بوصفه شكلا من أشكال الإنتاج الاجتماعى الاقتصادى، يوجد جنبا إلى جنب مع بقية أشكال هذا الإنتاج، وفى ثقة متبادلة معه.

٥-٢ ڤالتر بنيامين :

ويركز المنهج الذى اتخذه الناقد الألمانى ڤالتر بنيامين على معالجة هذا الجانب(١٠)، حيث يلاحظ – فى مقاله الرائد «المؤلف بوصفه منتجًا» (١٩٢٤) – أن النقد الماركسى اعتاد أن يطرح السؤال الخاص بموضع العمل الأدبى بالقياس إلى علاقات الإنتاج فى عصره، بدلا من أن يطرح السؤال عن موضع العمل الأدبى داخل علاقات الإنتاج فى عصره . وما يقصد إليه بنيامين من طرح هذا السؤال البديل هو أن الفن يعتمد على تقنيات معينة من الإنتاج، شأنه فى ذلك شأن غيره من أشكال الإنتاج؛ أى يعتمد على أنماط معينة فى الرسم والنشر والعرض المسرحى... إلخ. هذه الأنماط جزء من القوى الإنتاجية للفن، وجانب من مرحلة من مراحل تطور الإنتاج الفنى، تتضمن جماعًا من العلاقات الاجتماعية بين الفنان المنتج والمتلقى المستهلك. ولقد أشرت من قبل إلى أن الماركسية ترى أن كل مرحلة من مراحل تطور أنماط الإنتاج تنطوى على علاقات اجتماعية معينة للإنتاج، وأن كل مرحلة تختمر بالثورة عندما تتعارض قوى الإنتاج مع علاقاته، وعلى نحو لابد من أن يدمر معه تطور قوى الإنتاج الرأسمالى العلاقات الاجتماعية الإقطاعية التى تعوق حركته، أو تدمر الاشتراكيةُ العلاقاتِ الاجتماعيةَ للرأسمالية، عندما تعوق الأخيرة التطور المتكامل لثورة المجتمع وتوزيعها العادل.

وتتمثل أصالة بنيامين فى تطبيق هذه النظرية على الفن نفسه، وعلى نحو يغدو معه الفنان الثورى مطالبا بإعادة النظر فى قوى الإنتاج الفنى المتاحة، فلا يتقبلها تقبلا سلبيا، بل يطور منها ويثوِّرها، عاملا على خلق علاقات اجتماعية جديدة بينه وبين المتلقى، وبطريقة تزيح العائق الذى يقصر قوى الفن على ملكية خاصة لأقلية تحتكره، لتصبح ملكية الفن ملكية عامة متاحة للجميع . ولا شك فى أن السينما والراديو والتصوير الفوتوغرافى والتسجيلات الموسيقية توسع إلى أقصى درجة من نطاق ملكية قوى الفن. ومهمة الفن الثورى تطوير هذه الوسائل الجديدة للاتصال، وبالقدر نفسه تغيير الأنماط الأقدم للإنتاج الفنى. وليس ذلك من قبيل دفع رسالة ثورية عبر وسائل اتصال موجودة، بل هو أمر تثوير وسائل الاتصال نفسها. إن بنيامين ينظر إلى الصحيفة مثلا، بوصفها وسيلة تلغى الانفصال التقليدى بين الأنواع الأدبية، وتزيح الحاجز الذى يفصل بين الكاتب والشاعر، وبين الباحث والمعلق، بل بين المؤلف والقارئ (ما ظل قارئ الصحيفة على استعداد دائم لأن يصبح كاتبًا). وبالمثل، فإن الأسطوانات والتسجيلات الموسيقية تتجاوز الشكل المعروف لقاعة «الكونسير»، وتجعل منه شكلا عتيقا. أما السينما والتصوير الفوتوغرافى فيغير كلاهما تغييرا جذريا من أشكال الإدراك التقليدية، ومن ثم التقنيات والعلاقات التقليدية للإنتاج الفنى. ومن الضرورى - والأمر كذلك - ألا ينشغل الفنان الثورى بموضوع فنه فحسب، بل بوسائل إنتاجه بالقدر نفسه؛ فالالتزام ليس مجرد تقديم آراء صحيحة سياسيا فى الفن، بل يرتبط بالكيفية التى يعيد بها الفنان بناء

الأشكال الفنية المتاحة، وعلى نحو يغدو معه كل من المؤلفين والقراء والمشاهدين مشاركين فى هذا الالتزام(١١).

ويعود بنيامين إلى هذا الموضوع مرة أخرى، فى مقاله عن «العمل الفنى فى عصر الاستنساخ الصناعى» (١٩٣٣)، فيذهب إلى أن الأعمال التراثية فى الفن كانت تحيط بها «هالة» من التفرد والتميز والتباعد والديمومة. ولكن الاستنساخ الآلى للرسم، مثلا، قضى على هذا التفرد ، وأحل محل اللوحة الفريدة نسخا شعبية ، فحطم بذلك من هالة الفن المتوحد المغترب، وأتاح للمشاهد أن يرى اللوحة حيث يشاء وحين يشاء. وإذا كان «البورتريه» يحافظ على تباعده عن الموضوع فإن صور آلة التصوير تنفذ إلى الموضوع، تقارب بينه وبين المشاهد إنسانيا ومكانيا إلى أبعد حد، فتقضى على أى سحر غامض ينطوى عليه الموضوع. يضاف إلى ذلك أن الفيلم فى آلة التصوير يجعل الناس جميعا خبراء، ما ظلوا قادرين على التقاط الصور الفوتوغرافية، فتتهدم الشعيرة التقليدية لما سمى «الفن الراقى». وإذا كان الرسم التقليدى يتيح لنا التأمل الهادئ بسكونه فإن الفيلم السينمائى يغير دوما من إدراكاتنا، ويعرضنا إلى صدمات لا يتوقف تأثيرها، صدمات لا تنفصل عن حياة المدينة الحديثة التى نعيش فيها، والتى تتميز بتصادم الإحساسات المتقطعة المتجزئة. وإذا كان ناقد تقليدى مثل لوكاش ينظر إلى هذا التميز بوصفه علامة محزنة على تجزُّؤ التكامل الإنسانى، فى ظل الرأسمالية، فإن بنيامين يكتشف فى هذا التميز إمكانات إيجابية، ويرى فيه مهادا لأشكال فنية تقدمية؛ فمشاهدة فيلم، والسير فى زحمة مدينة،

والعمل على آلة، كلها تجارب صادمة، تجرد الموضوعات من هالتها. وتقنية «المونتاج» هى المعادل الفنى لذلك كله؛ فالمونتاج (أى الوصل بين العناصر غير المتشابهة لإحداث صدمة فى وعى المشاهد) هو المبدأ الأساسى للنتاج الفنى فى عصر التكنولوجيا، فيما يرى بنيامين[١٣].

٥-٣ برتولت برخت والمسرح الملحمى :

لقد كان بنيامين صديقا حميما لبرتولت برخت وأول نصير له، بل إن التوافق الفكرى الذى جمع بين الاثنين أشبه بفصل من أمتع فصول تاريخ النقد الأدبى الماركسى. لقد رأى بنيامين فى مسرح برخت التجريبى (المسرح الملحمى) نموذجا لما يمكن أن يصل إليه الفنان من قدرة على التغيير فى المحتوى السياسى للفن وأدوات إنتاجه فى آنٍ. وآية ذلك أن برخت «نجح فى تغيير العلاقات الوظيفية بين خشبة المسرح والمتلقى، وبين النص والمنتج والممثل». وإذا كان برخت قد حطم المسرح الطبيعى التقليدى تحطيما خلق معه نوعا جديدا من الدراما، فقد كان هذا النوع بمثابة نقد للدعاوى الأيديولوجية للمسرح البرجوازى، نقد يتلخص فى عبارة برخت الشهيرة عن «فعل التغريب». لقد أكد برخت أن المسرح البرجوازى يقوم على «الإيهام» والتسليم بأن العرض المسرحى يعيد إنتاج العالم على نحو مباشر، هادفا من وراء ذلك إلى حث المتلقى على التعاطف مع العرض بحذر الإيهام، وتقبل العرض نفسه بوصفه شيئا حقيقيا يفتن المشاعر، وبطريقة يتحول معها المتلقى إلى مستهلك سلبى لموضوع فنى يستهلكه بوصفه حقيقة ثابتة، دون أن تثير المسرحية

هذا المتلقى أو تدفعه إلى التفكير فى الكيفية التى تقدم بها المسرحية شخصياتها وأحداثها، أو الكيفية التى يختلف هو بها عما تقدمه المسرحية. ولأن الإيهام الدرامى كل تام من حيث الظاهر، فى هذا المسرح البرجوازى، ولأنه يخفى حقيقة كونه مصنوعا، فإنه يمنع المتلقى من التفكير النقدى فى كل من أسلوب التقديم والأحداث المقدمة.

ويذهب برخت إلى أن النظرية الجمالية التى يقوم عليها هذا النوع من المسرح تعكس عقيدة أيديولوجية، مؤداها أن العالم معطى ثابت لا يمكن تغييره، وأن وظيفة المسرح هى تقديم تسلية تحذر أولئك الذين يقعون فى شراك هذه النظرية. ويواجه برخت هذه النظرية الجمالية بنظرية مضادة، مؤداها أن الواقع عملية من التغير المتقطع يصنعها البشر، وأن المسرح ليست مهمته أن يعكس واقعا ثابتًا بل واقعا متحركا، تظهر فيه الشخصيات والأحداث بوصفها إنتاجا لزمنها الخاص، على نحو يباعد بيننا وبينها، ويبرر اختلافها عنا واختلافنا عنها، وبطريقة تغدو معها المسرحية نفسها نموذجا لعملية الإنتاج هذه، أى تغدو انعكاسا «فى» الواقع الاجتماعى وليست انعكاسا «عن» هذا الواقع. وبدل أن تعرض المسرحية بوصفها وحدة مصمتة، وبطريقة توحى بأن الحدث فيها قد تحدد من الخارج، تعرض المسرحية بوصفها كيانا متقطعا، يقوم على تعارض داخلى، يشجع المتفرج على تكوين «رؤية مركبة»، رؤية تنبهه إلى الإمكانات المتعددة المتصارعة فى أى موقف من المواقف. وبدل أن يتقمص الممثلون أدوارهم يتدربون على التباعد عنها، كى يشعر بهم المتفرج بوصفهم ممثلين على خشبة مسرح وليسوا شخصيات من شخصيات الحياة اليومية؛ فهم يعرضون هذه

الشخصيات التى يمثلونها، «ويعرضون أنفسهم فى عرضهم لها» دون أن يتقمصوها، وعلى نحو لا يؤدون معه دوراً بل يتمثلون بدور، كما لو كانوا يدللون بهذا الدور على شىء أو فكرة، أو يتأملون فيه تأملا نقديا يحاولون إيصاله من خلال العرض. وبقدر ما يتوسل الممثل - فى هذا النوع من الغموض - بمجموعة من الإيماءات التى تشى بالعلاقات الاجتماعية للشخصية، وبالأوضاع الاجتماعية التى تجعله - بما هو ممثل - يسلك هذا النحو دون ذاك فوق خشبة المسرح، فإنه لا يدعى - عند نطقه بكلمات الدور - عدم معرفته بما سوف يحدث، بل يبدى هذه المعرفة؛ لأنه يؤمن بحكمة برخت القائلة: «المهم هو ما يصبح مهما».

أما المسرحية نفسها فإنها لا تتشكل بوصفها وحدة عضوية، تشد المتلقى بما يشبه التنويم المغناطيسى من البداية إلى النهاية. إنها على الضد من ذلك، متباينة فى شكلها، لا تنساب بطريقة آلية، وتنطوى على تدخلات، وتتجمع مشاهدها بطرائق تعطل التوقعات العرفية، لتدفع المتلقى إلى التأمل النقدى فى العلاقات الجدلية بين الأحداث. ويتقطع انتظام الوحدة العضوية فى المسرحية البرختية باستخدام وسائل فنية مختلفة، منها الفيلم السينمائى، والبرجكتورات الخلفية، والأغنية، والرقص ، دون أن تمتزج هذه الأشكال امتزاجا سلساً، بل تقطع الحدث بدل أن تساعد على اكتماله المحكم، وبذلك كله يدفع الكاتب المسرحى المتلقى دفعا إلى لون من الخبرة المركبة بالأوجه المتعددة من الأنماط المتصارعة فى العرض، وعلى نحو يفضى معه «فعل التغريب» إلى الاغتراب بهذا المتلقى عن العرض، ليمنعه من أن يتحد بالمسرحية

الاتحاد الوجدانى الذى يشلُّ قوى الحكم النقدى عنده. إن فعل التغريب قرين عرض تجربة غير مألوفة فى ضوء غير مألوف، على نحو يدفع المتلقى إلى اختبار الاتجاهات وأنواع السلوك التى كان يسلم بها سلفا؛ فهو نقيض فعل الإيهام فى المسرح البرجوازى، ذلك المسرح الذى يقوم على تطبيع أشد الحوادث غرابة، وتهيئة المشاهد لاستهلاك الغريب وغير المألوف استهلاكا مخدرا. وما دام المشاهد فى المسرح البرختى يغدو مؤهلا لإصدار الأحكام على العرض والأحداث التى يجسدها هذا العرض، فإن هذا المشاهد يغدو خبيرا مشاركا فى ممارسة ذات نهاية مفتوحة، بعد أن كان مجرد مستهلك لموضوع اكتمل إنجازه بعيداً عنه. ولذلك فإن نص المسرحية نفسه يظل نصا مؤقتا دائما. قد يعيد برخت كتابة هذا النص نتيجة استجابات المشاهدين، أو يشجع الآخرين (وقد فعل) على المشاركة فى إعادة الكتابة، ولكن على نحو تغدو معه المسرحية بمثابة تجربة يتم اختيار فرضياتها القبلية باسترجاع آثار العرض؛ فهى تجربة لا تكتمل بذاتها، بل بإدراك المشاهد لها. أما دار العرض المسرحى فتغدو داراً لا محل فيها للأوهام، أقرب إلى المجمع الذى يضم المعمل والسيرك وقاعة الموسيقى وساحة الألعاب الرياضية وقاعة المناظرات؛ فهى دار مسرح «علمى» يوافق عصر العلم. ومع ذلك كله، يؤكد برخت كل التأكيد حاجة المتلقى إلى الاستمتاع، ضرورة أن يستجيب المشاهد للعرض استجابة «حسية مرحة» (بل يود لو دخن المشاهدون، لو ساعدهم التدخين على وضع الاسترخاء المتأمل). وإذا كان على المشاهد «أن يفكر فى الحدث»، وأن يرفض التقبل السلبى، فإن

ذلك لا يعنى نبذ الاستجابة الانفعالية «فالمرء يفكر وهو يشعر، ويشعر وهو يفكر».

٥-٤ الشكل والإنتاج :

يقدم مسرح برخت إذن ، مثالا عمليا على نظرية بنيامين عن الفن الثورى الذى يغير أنماط إنتاج الفن بدلاً من أن يقنع بما هو متاح منها. والحق أن هذه النظرية ليست من ابتكار بنيامين تماما؛ فلقد تأثر فيها بأفكار المستقبليين والتشييديين الروس، كما تأثر ببعض أفكار الدادية والسريالية فيما يتعلق بوسائل الاتصال الفنى. ولكن النظرية تطور راقٍ متميز على الرغم من ذلك. ويهمنى - فى هذا المقام - أن أناقش مناقشة موجزة ثلاثة من الجوانب المترابطة للنظرية. يتمثل أولها فى المعنى الجديد الذى تطرحه النظرية للشكل، ويتصل ثانيها بالتحديد الجديد الذى تتضمنه النظرية لمفهوم المؤلف، ويتصل آخرها بما قامت به النظرية من إعادة تحديد النتاج الفنى نفسه.

إن الشكل الفنى الذى ظل منطقة يحوطها علم الجمال بالرعاية لوقت طويل قد أصبح ينطوى على بعد جديد فى أعمال برخت وكتابات بنيامين. لقد أوضحت أن الشكل الفنى يجسد أنماط الإدراك الأيديولوجى، ولكن هذا الشكل قد أصبح يجسد وضعا معينا من العلاقات الإنتاجية بين الفنانين والمتلقين[١٢]. صحيح أن أنماط الإنتاج الفنى المتاحة فى المجتمع (كإمكان أن يطبع المجتمع آلاف النسخ من النصوص، أو يقتصر الأمر على مجرد مخطوطات تتداولها الأيدى فى

دائرة محدودة) عامل حاسم فى تحديد العلاقات الاجتماعية بين «المنتجين» و«المستهلكين». ولكن هذه الأنماط عامل لا يقل حسما فى تحديد شكل العمل الأدبى نفسه، فالعمل الذى يُباع فى السوق للآلاف المجهولة يختلف اختلافا بينا فى شكله عن العمل الذى يتم إنتاجه داخل نظام تعامل محدود، تماما مثلما تختلف المسرحية المعدة للمسرح الشعبى فى أعرافها الشكلية عن تلك التى تنتج لمسرح خاص (تجريبى) محدود الكراسى. ولذلك، فإن علاقات الإنتاج الفنى هى علاقات داخلية فى الفن نفسه، بمعنى أنها تُسهم داخليا فى تشكيل العمل الفنى. يضاف إلى ذلك، أنه إذا كان تغير التكنولوجيا الفنية يفضى إلى تغير العلاقة التى تصل بين الفنان والمتلقى، فإن ذلك التغير يفضى إلى تغيير العلاقة بين الفنان وغيره من الفنانين. إننا نفكر تلقائيا فى العمل الفنى بوصفه نتاج مؤلف فرد متباعد عن الآخرين. ومن المؤكد أن هذا التفكير يرتبط بالكيفية التى يتم بها إنتاج أغلب الأعمال الفنية. ولكن وسائل الاتصال الحديثة، أو الوسائل التقليدية المحولة، تتيح إمكانات نضرة جديدة فى مجال التعاون بين الفنانين. ولم يكن إروين بسكاتور (المخرج المسرحى التجريبى، الذى تعلم منه برخت الكثير) ليتردد فى الاستعانة بهيئة كاملة من المسرحيين لتعمل معه فى المسرحية، بل بفريق من المؤرخين والاقتصاديين وعلماء الجمال لمراجعة العمل.

ولا ينفصل التحديد الجديد الذى تطرحه النظرية للمؤلف عن هذا السياق. إن المؤلف منتج أساسا، ويماثل - من حيث كونه منتجا - أى صانع آخر فى عمليات الإنتاج الاجتماعى. ولذلك، يعارض كل من بنيامين وبرخت المفهوم الرومانتيكى الذى يرى فى المؤلف خالقا، أو كائنا

علويا يستحضر مخلوقاته بطرائق خفية من العدم؛ فمثل هذا المفهوم المرتبط بالإلهام الفردى يعنى استحالة التفكير فى الفنان بوصفه صانعا، له جذوره المرتبطة بتاريخ محدد، ويمارس عمله بأدوات خاصة متاحة له. ولقد كان ماركس وإنجلز على وعى بخطر هذا المفهوم الصوفى فى نقدهما رواية (يوجين سو)، فذهبا إلى أن فصل العمل الفنى عن صاحبه «من حيث هو ذات تاريخية حية» إنما هو «تشجيع لقوة إعجاز تنطلق بها الكتابة»، على نحو يفضى إلى تجريد الفن من تاريخيته، ويحول العمل الأدبى إلى معجزة غريبة بلا دافع محدد.

ويتصدى بيير ماشرى - بدوره - لمفهوم الفنان الخالق، فالمؤلف - عنده - منتج فى المحل الأول، يعمل فى مواد معينة ، هى الأشكال والقيم والأساطير والرموز والأيديولوجيات، ليستخرج منها نتاجا جديدا. ولكن المؤلف لا يصنع المواد التى يعمل فيها، بل تأتى إليه هذه المواد مصنعة سلفا ليعمل فيها، على نحو ما يجمع العامل فى مصنع لتجميع السيارات إنتاجه من مواد سابقة التجهيز. ويدين ماشرى فى هذا الفهم إلى جهد لوى ألتوسير الذى زوده بمفهوم «الممارسة» **praxis** خصوصا حين يقول ألتوسير:

> «أعنى بالممارسة عموما أى عملية لتحويل أى مادة خام متاحة محددة إلى إنتاج محدد، ذلك التحويل الذى يتأثر بعمل إنسانى محدد، ويقوم على استخدام أدوات محددة (للإنتاج)».

هذا الفهم للممارسة ينطبق على الفن؛ لأن الفنان يستخدم أدوات إنتاج محددة، أى تقنيات خاصة بفنه ليحول مواد اللغة والتجربة إلى إنتاج محدد. وليس هناك أى سبب يجعل من هذا التحول المتميز أكثر إعجازا من غيره(١٤).

أما الجانب الثالث من النظرية ، الذى يعيد تحديد العمل الفنى نفسه، فإنه يردنا إلى مشكلة طبيعة الفن. إن المسرح البرجوازى - فيما رآه برخت - يهدف إلى مجرد المس العابر للمتناقضات على نحو يخلق تآلفا زائفا. وما يحدث فى هذا المسرح يحدث مع بعض نقاد الماركسية، خصوصا لوكاش فيما رأى برخت أيضا. ولا شك أن المعركة التى اشتعلت بين الاثنين - لوكاش وبرخت - حول قضية الواقعية والتعبيرية - فى الثلاثينيات - هى واحدة من أهم المعارك الحاسمة فى النقد الماركسى. لقد كان لوكاش - كما رأينا من قبل - ينظر إلى العمل الأدبى بوصفه «وحدة تلقائية»، توفق بين المتناقضات الرأسمالية، أى توفق بين الجوهر والمظهر، وبين العينى والمجرد، وبين الفردى والوحدة الشاملة للمجتمع. وكان يرى أن الفن يعيد خلق الوحدة والتآلف، ليتغلب على هذه المتناقضات التى تمثل جوانب الاغتراب. ولم يكن برخت يرى فى هذه النظرة سوى حنين رجعى إلى الماضى. ومهمة الفن - عنده - هى الكشف عن هذه المتناقضات وليس تجاهلها؛ فالفن بكشفه عن هذه المتناقضات يستثير البشر، ويدفعهم إلى إزاحتها من الحياة الفعلية. ولكى يحقق الفن هذه المهمة، فمن الضرورى ألا يكون العمل الفنى كاملا الكمال المتكامل فى ذاته، أى لا يكتمل إلا بالطريقة التى يستخدم بها، ومن خلال فعل الممارسة الذى يجعل من عملية الاستهلاك جانبا من

عملية الإنتاج. وكان برخت يتابع – فى هذا المنظور – ما سبق أن أشار إليه ماركس فى كتابه «إسهام فى نقد الاقتصاد السياسى»، حيث أكد أن الإنتاج لا يكتمل من حيث هو إنتاج إلا بعملية الاستهلاك، وما قاله – فى «الأسس» – من «أن الإنتاج لا يخلق موضوعا لذات فحسب، بل ذاتًا لموضوع فى الوقت نفسه».

٥–٥ واقعية أم حداثة :

كان يكمن وراء هذا الصراع بين برخت ولوكاش خلاف عميق الجذور فى قضية الواقعية، وهو خلاف كان له بعض الأهمية السياسية فى وقته، فقد كان لوكاش يمثل الأرثوذكسية السياسية فى ذلك الوقت، فى مقابل برخت الذى كان يصنف بوصفه «يساريا» ثوريا مريبا. لقد رد برخت على لوكاش فيما وجهه الأخير إلى فنه من اتهام بالانحطاط الشكلى. فذهب إلى أن لوكاش نفسه لا يقدم سوى مجرد تحديد شكلى للواقعية، بمعنى أنه يثبت تثبيتا توثيقيا شكلا أدبيا لايعدو أن يكون نسبيا من الناحية التاريخية (هو القصة الواقعية فى القرن التاسع عشر)، ويفرض هذا الشكل فرضا دوجماطيا بوصفه نمونجا أرقى على كل ما عداه. وفى ذلك مايؤكد أن لوكاش يتجاهل الأساس التاريخى للشكل؛ إذ كيف يمكن – فيما يقول برخت – أن نستعير الأشكال التى نتجت عن مرحلة سابقة فى الصراع الطبقى لنفرضها على المبدعين، كى يعيدوا خلقها فى مرحلة لاحقة؟ إن ذلك أشبه برفع شعار يقول: «كونوا مثل بلزاك ولكن كونوا أبناء عصركم!». وبقدر ما سخر برخت من «واقعية» لوكاش فإنه وسمها بالشكلية ، وبأنها واقعية أكاديمية غير

تاريخية، تقتصر على مجال الأدب وحده، بدل أن تستجيب إلى الأوضاع المتغيرة التى تنتج الأدب، بل هى واقعية بالغة الضيق من الزاوية الأدبية الخالصة؛ لأنها لا تعتمد إلا على حفنة من الروايات بدل أن تتسع لتشمل كل الأنواع الأدبية. ولقد رأى برخت فى لوكاش نموذجا لحالة الناقد الأكاديمى التأملى وليس الفنان الممارس، أى نموذجا للناقد الذى تقوقع فى مقولات ضيقة فعجز عن فهم التقنيات الحديثة، فارتاب فيها ووسمها بالانحطاط، لمجرد أنها لم تتوافق مع معايير اليونان أو القصة فى القرن التاسع عشر. ليس هذا فحسب، بل جعل برخت من لوكاش مثاليا طوباويا، يريد العودة إلى «الأيام القديمة الجميلة»، على النقيض منه ومن صديقه بنيامين؛ فكلاهما يؤمن بضرورة الانطلاق من «الأيام الجديدة الفاسدة». وبقدر ما كان لوكاش ينظر إلى الأشكال الطليعية فى ريبة، كان برخت ينظر إلى هذه الأشكال على أنها ذات قيمة كبيرة؛ فهى تجسيد لمهارات متجددة اكتسبها الإنسان، كاكتسابه القدرة على التسجيل التلقائى والجمع السريع بين التجارب. ولا علاقة للوكاش بمثل هذه القدرة، فهو مشعوذ قديم لا يتقن سوى استحضار أرواح الشخصيات العظمى فى أدب القرن التاسع عشر. وقد تنتمى هذه الشخصيات إلى وضع تاريخى لعلاقات اجتماعية، لكنها لا يمكن أن تعود إلى الحياة مرة ثانية. وعلينا – والأمر كذلك – أن نبحث عن أنماط مختلفة من التشخيص، تختلف اختلافا جذريا عن الأنماط القديمة لهذه الشخصيات . وإذا كانت الاشتراكية تشكل فردا مختلفا فإنها تستلزم شكلا مختلفا يسهم فى تشكيل هذا الفرد.

وليس معنى ذلك أن برخت يتخلى عن مفهوم الواقعية، بل يهدف إلى توسيع أفقها:

«يجب أن يكون فهمنا للواقعية فهما سياسيا رحبا يتجاوز كل الأعراف... ولا ينبغى أن نقتصر فى فهم الواقعية على أعمال خاصة قائمة، بل علينا أن نستخدم كل أداة ممكنة - جديدة أو قديمة، جربت أو لم تُجرب، مأخوذة من الفن أو من غيره - لنصور للبشر الواقع فى شكل يعينهم على التحكم فى هذا الواقع».

وليست الواقعية - بهذا المعنى - مسألة نوع أو أسلوب أدبى محدد، أو حتى «مجرد شكل»، بل هى نوع الفن الذى يكتشف القوانين والتطورات الاجتماعية، ويعرِّى الأيديولوجية السائدة، عندما يتبنى وجهة نظر الطبقة التى تطرح أوسع الحلول للمشكلات الاجتماعية. ولا يتطلب هذا النوع من الكتابة إمكان التحقق فى الواقع بالضرورة، بالمعنى الضيق لخلق أنسجة الأشياء ومظاهرها، بل يتسع هذا النوع لأوسع استخدامات «الفانطازيا» والاختراع؛ فليس كل عمل يمنحنا الشعور الحقيقى بالعالم عملا واقعيا بالضرورة(١٥).

٥-٦ الوعى والإنتاج:

يتيح لنا موقف برخت - على هذا النحو - علاجًا للريبة الستالينية الجامدة إزاء الأدب التجريبى، التى كانت مسئولة عن تشويه عمل مثل «معنى الواقعية المعاصرة» للوكاش. وتتضمن النظرية الجمالية التى

طرحها برخت وبنيامين نقدا قاسيا للدعوى المثالية التى ترى أن التكامل الشكلى للعمل الأدبى يكشف عن ضياع الائتلاف فى الحاضر، ويتنبأ بالائتلاف فى المستقبل. وتلك دعوى ذات ميراث طويل، يبدأ بهيجل ويمر بشيلر وشيلنج وينتهى بهربرت ماركوز. ولقد ذهب هيجل - فى «فلسفة الفن» - إلى أن دور الفن يتمثل فى إثارة كل قوى الروح الإنسانى، والوصول بهذا الروح إلى أكمل درجات التحقق، لحفز الإنسان على الوعى بتراثه الخلاق. أما ماركس فقد ذهب إلى أن المجتمع الرأسمالى يعادى الفن ويضرُّ به، ويحول كل نتاج اجتماعى إلى سلعة للبيع، لما ينطوى عليه هذا المجتمع من جمود مادى، وتغليب للكم على الكيف. ومعنى ذلك أن اكتمال قوى الفن من حيث تحقيقها للقدرات الإنسانية ليس أمرا مطلقا، وإنما هو أمر يعتمد على تحول المجتمع نفسه بطريقة تطلق سراح هذه القدرات من عقالها. ولذلك أكد ماركس - فى «مخطوطات فلسفية واقتصادية» (١٨٤٤) - أن «ثراء الحواس الإنسانية الذاتية» لا يمكن أن يتحقق إلا بعد قهر الاغتراب الاجتماعى، وحين يكتمل الحس الإنسانى الذاتى على نحو يجعل «الأذن موسيقية، والعين كاملة فى استجابتها إلى الشكل الجميل، باختصار: تغدو الحواس محققة للمتع الإنسانية... متقدمة من ناحية... ومثمرة من ناحية ثانية».

ومن هذا المنظور، فإن قدرة الفن على إطلاق القوى الإنسانية تعتمد على الحركة الموضوعية للتاريخ نفسه، عند ماركس؛ فالفن نتاج قسمة العمل التى تؤدى إلى انفصال العمل المادى عن العمل الذهنى، فى مرحلة معينة من مراحل التاريخ، على نحو يؤدى إلى وجود مجموعة من الفنانين والمفكرين منعزلة نسبيًا عن الأدوات المادية للإنتاج. ولقد ذهب

تروتسكى إلى أن الثقافة نفسها نوع من «فائض القيمة» الذى يعتمد فى نموه على الاقتصاد والفائض المادى للمجتمع، وقال - فى «الأدب والثورة» - إن الفن «يحتاج إلى نوع من الراحة والوفرة». وصحيح أن الفن قد ينقلب إلى سلعة مشدودة إلى الأيديولوجيا، فى المجتمع الرأسمالى، ولكنه يظل قادرا على أن يتجاوز جزئيا هذه القيود، فيظل قادرا على أن يمنحنا نوعا من الحقيقة، ليست هى الحقيقة العلمية أو الفلسفية بالقطع، ولكنها الحقيقة التى تصور لنا معاناة البشر لأوضاعهم فى الحياة، واحتجاجهم عليها(١٦).

وقد لا يختلف برخت مع نقاد الهيجلية الجديدة فى أن الفن يكشف عن قوى الإنسان وإمكاناته، ولكنه يلح على أن هذه الإمكانات إمكانات تاريخية متعينة، وليست مجرد جزء من وحدة إنسانية شاملة مجردة كونية، كما يلح على أن الأساس الإنتاجى هو الذى يحدد مدى هذه الإمكانات. وبرخت - فى هذا الإلحاح - يتفق اتفاقا كاملا مع ماركس وإنجلز اللذين قالا فى الأيديولوجيا الألمانية: «لقد كان رافائيل - كغيره من الفنانين - مشروطا بالتقدم التقنى الذى حدث قبله فى الفن، وبنظام المجتمع وبتقسيم العمل فى المنطقة التى عاش فيها».

ومع ذلك كله، فإن هناك خطراً واضحًا يكمن فى التركيز على الأساس التكنولوجى للفن، وأعنى به فخ النزعة التكنولوجية، أى الاعتقاد بأن قوى التقنية وحدها هى العامل الحاسم فى التاريخ، وليس المكان الذى تشغله داخل نمط الإنتاج الأشمل. ويقع برخت وبنيامين فى هذا الفخ أحيانا، خصوصا حين لا يجيب عملهما عن السؤال: كيف يتسق تحليل الفن بوصفه نمطا للإنتاج مع تحليل الفن بوصفه نمطا لتجربة؟

بعبارة أخرى: ما العلاقة بين «البنية التحتية» و«البنية الفوقية» في الفن نفسه؟ لقد انتقد ثيودور أدورنو صديقه وزميله بنيامين نقدا صائبا في هذا الجانب، وذلك لما لاحظه أدورنو من أن بنيامين يلجأ أحيانا إلى نموذج بالغ التبسيط لهذه العلاقة، فيبحث بحثا خاطئا عن مماثلات ومشابهات بين حقائق اقتصادية منعزلة، وحقائق أدبية لا تقل عنها انعزالا، وعلى نحو تغدو معه العلاقة بين البنية التحتية والبنية الفوقية علاقة مجازية في المحل الأول. ومن المؤكد أن هذا الخطأ يكشف عن بعض الجوانب التي تميز طريقة بنيامين في الدراسة، خصوصا لو قارنا بين هذه الطريقة والمناهج المنظمة المتسقة التي يستخدمها لوكاش وجولدمان.

ولكن البحث عن كيفية لوصف العلاقة بين البنية الفوقية والبنية التحتية في الفن، ومن ثم العلاقة بين الفن من حيث هو إنتاج ومن حيث هو أيديولوجيا، إنما هو بحث من أهم الأبحاث التي لابد للنقد الماركسي من القيام بها الآن. وقد نتعلم - في هذا المجال - شيئا من النقد الماركسي للفنون الأخرى. وأنا أفكر في دراسة جون برجر للرسوم الزيتية بوجه خاص، حيث يذهب برجر إلى أن رسم الزيت لم يتطور من حيث هو نوع فني إلا عندما تزايدت الحاجة إليه للتعبير عن أسلوب أيديولوجي محدد في رؤية العالم، أسلوب لم تلائمه التقنيات الأخرى. إن رسم الزيت خلق كثافة معينة، ورونقا وصلابة فيما صوّر، كما أنه صنع بالعالم ما صنعه رأس المال بالعلاقات الاجتماعية، عندما حول الأشياء إلى موضوعات متساوية، وعلى نحو غدا معه الرسم نفسه - أو اللوحة - موضوعا أو سلعة تُباع وتُقتنى، فأصبحت اللوحة بذاتها قطعة الملكية

التى تمثل العالم من هذه الزاوية. وذلك وضع يواجهنا بمجموعة من العوامل المترابطة: يتصل أولها بمرحلة الإنتاج الاقتصادى فى المجتمع، أى المرحلة التى بدأ فيها ازدهار رسم الزيت بوصفه تقنية خاصة للإنتاج الفنى. ويتصل ثانيها بجماع العلاقات الاجتماعية بين الفنان والمتلقى (المنتج/ المستهلك، والبائع/ المشترى) ارتبطت به هذه التقنية. ويتصل ثالثها بالعلاقة التى وصلت بين علاقات الملكية الفنية من ناحية، وعلاقات الملكية العامة من ناحية أخرى. ويتصل رابعها وآخرها بالسؤال عن الكيفية التى تجسدت بها الأيديولوجيا التى دعمت علاقات الملكية فى شكل معين من الرسم، أى فى طريقة بعينها من طرائق النظر إلى الموضوعات وتصويرها. إن هذا النوع من التفكير الذى يربط بين أنماط الإنتاج وتعابير الوجه المثبتة على قماش اللوحة هو نوع التفكير الذى يجب أن يطوره النقد الماركسى بمصطلحاته الخاصة المرتبطة بطبيعة الأدب نفسه.

وهناك سببان مهمان يدعوان إلى ضرورة القيام بذلك: أولهما أننا لن نكون قادرين على الفهم الكامل لحاضرنا الخاص - وعلى تغييره فى الوقت نفسه - إلا إذا ربطنا أدب الماضى بمعركة البشر ضد الظلم والاستغلال، ولو بطريقة غير مباشرة. وثانيهما أن عجزنا عن القيام بهذه المهمة يجعلنا أقل قدرة على قراءة النصوص الأدبية، ومن ثم إنتاج الأشكال الفنية التى تسهم فى تشكيل فن أفضل وبناء مجتمع أمثل؛ فالنقد الماركسى ليس مجرد تقنية بديلة لتفسير «الفردوس المفقود» أو «ميدلمارش»، بل هو جانب من تحررنا من الظلم. وذلك هو السبب الذى يجعله جديرا بالمناقشة التفصيلية فى كتاب.

الهوامش

(١) قد يرفض كثير من النقد غير الماركسى مصطلح «الشرح» على أساس أنه مصطلح ينتهك «سر» الأدب، ولكنى أستخدمه - فى هذا المجال - لأنى أوافق بيير ماشرى على ما ذهب إليه فى كتابه عن «نظرية الإنتاج الأدبى» «باريس، ١٩٦٦» من أن مهمة الناقد ليست «تفسير» interpretation بل «شرح» explanation النص، ذلك لأن تفسير النص يعنى - عند ماشرى - تنقيح هذا النص أو تصويبه وفق معيار أعلى لما ينبغى أن يكون عليه النص؛ فالشرح - بهذا المعنى - نوع من الرفض للنص على ما هو عليه. أما النقد التفسيرى فهو نقد لا يفعل شيئا سوى تكرار النص ، وتعديله وإحكامه، فى سبيل عملية استهلاك أيسر، وبدل أن يقول لنا هذا النقد الكثير عن الأعمال الأدبية فإنه لا يقول شيئا ذا بال فى آخر المطاف.

(٢) يمكن لنا أن نضع القضية فى إطار أكثر تركيبا فنقول: إن أثر الأساس الاقتصادى لا يظهر على نحو مباشر فى «الأرض الخراب»، ولكن هذا الأساس هو الذى يحدد - فى التحليل الأخير - حالة تطور كل عنصر من عناصر تشكل البنية الفوقية «الدينية، والفلسفية،... إلخ»، ويحدد العلاقات البنيوية المتبادلة بين هذه العناصر التى تغدو القصيدة بمثابة تركيب فريد لها.

(٣) لا أقصد من وراء هذه الإشارة رفض كريستوفر كودويل بوصفه «ماركسيا فجا»؛ فقد حاول هذا الناقد بناء علم جمال ماركسى شامل، فى أوضاع تاريخية غير ملائمة.

(٤) ولد لوكاش فى بودابست عام ١٨٨٥ لأب ثرى من رجال البنوك، وتأثر فى شبابه بفلسفة هيجل التى طبعت بطابعها كتابيه الباكرين عن «الروح والأشكال» (١٩١١) و«نظرية الرواية» (١٩٢٠)، ولقد انضم إلى الحزب الشيوعى عام ١٩١٨، وأصبح مفوضا للتعليم أثناء الكوميون المجرى، ثم فر إلى النمسا بعد انهيار هذا الكوميون، حيث ألقى كتابه «التاريخ والوعى الطبقى »، الذى أدان الكومنترن طابعه المثالى. ولكنه هاجر إلى موسكو عندما تولى هتلر سلطة الحكم

فى ألمانيا، وتفرغ للدراسات الأدبية، فكتب «دراسات فى الواقعية الأوروبية» (الترجمة الإنجليزية، لندن ١٩٧٢) و«الرواية التاريخية» (لندن ١٩٦٢)، ثم عاد إلى المجر عام ١٩٤٥، وأصبح وزيرا فى حكومة ناجى عام ١٩٥٦ بعد الانتفاضة المعادية للاتحاد السوفيتى. وقد نفى إلى رومانيا حوالى عام عاد بعده إلى المجر، حيث نشر «معنى الواقعية المعاصرة» (لندن ١٩٦٣)، و«دراسات عن لينين وهيجل وجوته»، وأخيرا كتابه الضخم عن «علم الجمال».

(٥) يستحق الأمر أن نشير إلى جوانب نقص أخرى فيما قال به جولدمان، منها أن هناك تقابلا خاطئا بين «رؤية العالم» و «الأيديولوجيا»، واضطرابا فى مواجهة مشكلة القيمة الجمالية، ومفهوما غير تاريخى عن الأبنية العقلية، وتعسفا وضعيا ينطوى عليه المنهج.

(٦) على أى حال، كان جدانوف يسمح للكُتّاب باستخدام أشكال ما قبل الثورة للتعبير عن مضمون ما بعد الثورة.

(٧) لم يقرأ لينين - فى حقيقة الأمر - تعليقات إنجلز عندما كتب مقالاته عن تولستوى.

(٨) أدين فى هذه النقطة للأستاذ س.س. بروير من جامعة أكسفورد.

(٩) يتشابه ما قام به ويست تشابها ملتويا مع ما قام به سارتر فى كتابه «ما الأدب» (الترجمة الإنجليزية، لندن ١٩٦١)، حيث يذهب سارتر إلى أن القارئ يستجيب إلى شخصية تخلقها الكتابة، ومن ثم إلى حرية الكاتب الذى يتوجه إلى القارئ ليسهم معه فى إنتاج العمل. و إذا كان فعل الكتابة يهدف إلى تجدد العالم فإن غاية الفن هى الكشف عن العالم بتقديمه على ما هو عليه من حيث صلته بالحرية الإنسانية. وملاحظات سارتر مفيدة فى هذا المجال، برغم ما تنطوى عليه من مسحة فردية وجودية.

(١٠) ولد ڤالتر بنيامين فى برلين عام ١٨٩٢ لأسرة يهودية ثرية، وكان طالبا نشطا فى الحركات الأدبية الراديكالية. وكتب رسالته التى حصل بها على درجة الدكتوراه عن أصول تراچيديا الباروك الألمانية، التى نشرت فيما بعد بوصفها إحدى أهم أعماله. عمل ناقدا، وكاتب مقالات، ومترجما فى برلين وفرانكفورت بعد الحرب العالمية الأولى. وتعرف الماركسية بفضل إرنست بلوخ، وأصبح

صديقا حميما لبرتولت برخت. فرَّ إلى باريس عام ١٩٣٣ عندما وصل الحزب النازى إلى الحكم فى ألمانيا، وعمل فى باريس. وحاول الفرار إلى إسبانيا بعد سقوط باريس. وانتحر بعد أن اعتقل أثناء فراره.

(١١) قارن هذه الفكرة بما يؤكده أنطونيو جرامشى فى «مذكرات السجن»؛ حيث يقول: «إن خصوصية المثقف الجديد لا يمكن أن تتمثل فى بلاغته؛ فالبلاغة مظهر خارجى، ومحرك عابر للعواطف والمشاعر، بل تتمثل هذه الخصوصية فى مشاركته الفعالة فى الحياة بوصفه بانيا ومنظما، مقنعا دائما ، وليس مجرد خطيب ساذج».

(١٢) يزداد وضوح فكرة بنيامين عن أثر الصدمة بمراجعة بحثه عن «شارل بودلير: الشاعر الغنائى فى عصر الرأسمالية العالمية»، وما كتبه بعنوان «تفريغ مكتبتى»، حيث يتأمل ميله الخاص إلى التجميع، وحيث يرى أن تجميع الموضوعات اعتراف بفوضى الماضى ورفض لتفرد هذه الموضوعات، كما يرى أن التجمع ليس تنظيما متسقا للموضوعات أو اختزالا لها فى مقولات، بل هو طريقة لتدمير سلطة الماضى الجائرة بتحرير أجزاء منه.

(١٣) قارن هذه الفكرة بما يذهب إليه ألتوسير – فى كتابه «لينين والفلسفة» – حين يقول: «إن الاستهلاك الجمالى والخلق الفنى هما بمثابة شىء واحد».

(١٤) يعارض ماشرى – فى نهاية الأمر – فكرة «الذات الفردية» للمؤلف، سواء كانت هذه الذات تقترن بمعنى الخلق أو معنى الإنتاج. ولكنه – مع تهوينه من شأن الذات الفردية للمؤلف – لا يصل إلى حد القول بأن النص «ينتج نفسه» من خلال المؤلف. وعلى كل، فمثل هذه النظرة توازى الأفكار التى يعمقها دارسو السميوطيقا، الذين يتحلقون حول المجلة الباريسية Tel Quel، والذين ينظرون إلى النص بوصفه عملية إنتاج دائمة ومستمرة، يقوم بها المتلقى، مطورين – فى ذلك – بعض الأفكار الماركسية والفرويدية.

(١٥) يجب التمييز – فى هذا المقام – بين وضع برخت ووضع الناقد الفرنسى روجيه جارودى فى كتابه «واقعية بلا ضفاف» (باريس ١٩٦٣)، ذلك أن جارودى يحاول توسيع مصطلح «الواقعية»، ليجعل منه مصطلحا يستوعب الكُتَّاب الذين رفضهم نقاد الواقعية من قبل. ولكن جارودى أقرب إلى لوكاش منه إلى برخت؛ فهو يوحِّد بين القيمة الجمالية والتراث الواقعى العظيم على نحو

ما يفعل لوكاش. وكل ما في الأمر أنه أكثر تحررا في فهمه الواقعية من لوكاش.

(١٦) مع أن الفن في ذاته ليس طرازاً علميا من طرز الحقيقة، فإنه قادر علي توصيل تجربة الفهم العلمي (أعني الثوري) للمجتمع، فتلك هي التجربة التي يزودنا بها الفن الثوري.

علم اجتماع الأدب

الوضع ومشكلات المنهج(*)

لوسيان جولدمان

يثمر علم اجتماع الثقافة البنيوى التوليدى عددا من الأعمال، تتميز بحقيقة مؤداها أن القائمين بهذه الأعمال - فى سعيهم إلى تأسيس منهج فعّال لدراسة إيجابية للحقائق الإنسانية وللخلق الثقافى بوجه خاص - يضطرون إلى العودة إلى نمط من التأمل الفلسفى، يمكن أن يوصف تعميما بالجدلية.

ويترتب على ذلك أن هذا الاتجاه يمكن تقديمه بوصفه جهدا لبحث إيجابى يضم جماعا من التأملات الفلسفية الطابع، أو بوصفه يتجه إلى بحث إيجابى فى المحل الأول؛ ليشكل - فى النهاية - أساسا منهجيا لسلسلة كاملة من أنشطة البحث النوعية.

ولما كان المنهج الذى يفرضه أول هذين الاتجاهين قد طُبِّق فى مناسبات عديدة، فإننا نسعى إلى تبنى المنهج الذى يفرضه الاتجاه الثانى. ولكن من المهم أن نؤكد ابتداء - دون أمل كبير فى فاعلية

(*) هذه ترجمة بحث:
"Genetic Structuralism in the Sociology of Literature" by Lucien Goldmann, Published in "Sociology of Literature and Drama: Selected Readings", edited by Elizabeth and Tom Burns, Penguin, London, 1973

التحذير، إذ تتأبى الأهواء على النصح - أن الملاحظات القليلة التالية بطابعها العام والفلسفى لا تصدر عن أى مقصد تأملى، وأنها لا تطرح إلا بوصفها ملاحظات أساسية للبحث الإيجابى.

والملاحظة الأولى التى يستند إليها الفكر البنيوى التوليدى هى أن أى تأمل فى العلوم الإنسانية يتم من داخل المجتمع لا من خارجه، أى أن هذا التأمل جزء - يتفاوت فى الأهمية حسب الظروف بالطبع - من الحياة العقلية لهذا المجتمع و- من ثم - الحياة الاجتماعية بوصفها كلا، وبقدر ما يشكل هذا التأمل جزءا من الحياة الاجتماعية فإنه يغيرها بما يحرزه من تقدم، على نحو يتناسب مع أهميته وفاعليته.

وعلى هذا الأساس فإن الفكر ذاته فى العلوم الإنسانية يشكل - إلى حد ما على الأقل، ويعدد من التوسطات - جزءا من الموضوع الذى تتوجه نحوه، كما أن هذا الفكر - من ناحية أخرى - لا يؤسس بداية مطلقة، ويتشكل - عموما - بمقولات المجتمع الذى يدرسه، أو المجتمع الذى ينبع منه. وإذن فإن موضوع البحث هو أحد العناصر المكونة - بل واحد من أهم العناصر المكونة - لبنية فكر الباحث أو الباحثين.

ولقد لخص هيجل ذلك كله فى صيغة موجزة بارعة، هى «وحدة الذات والموضوع فى الفكر». ونحن نخفف الطابع الراديكالى لهذه الصيغة فحسب، أعنى الطابع الملازم لمثالية هيجل التى لا ترى فى الواقع سوى الروح، فنستبدل بصيغة هيجل صيغة أخرى، أكثر توافقا مع وضعنا المادى الجدلى، ذلك الوضع الذى يصبح معه الفكر جانبا

مهما - ولكن مجرد جانب فحسب - من الواقع. أى أننا نتحدث عن الوحدة الجزئية للذات والموضوع فى البحث، تلك الوحدة التى لا تلزم كل فروع المعرفة، ولكنها لازمة للعلوم الإنسانية على وجه التحديد.

وأيا كانت النظرة إلى الخلاف بين صيغتنا وصيغة هيجل فإن كلتا الصيغتين تؤكد - ضمنا - أن العلوم الإنسانية لا يمكن أن يكون لها طابع موضوعى كطابع العلوم الطبيعية، وأن تدخُّل قيم خاصة بمجموعات اجتماعية بعينها فى بنية الأفكار النظرية هو - فى الوقت الحاضر - أمر عام وحتمى، فى العلوم الإنسانية.

ولا يعنى ذلك - قطعا - أن العلوم الإنسانية لا يمكن أن تصل - مبدئيا - إلى دقة شبيهة بدقة علوم الطبيعة. إن الدقة قائمة، وإن اختلفت فحسب، فضلا عن أنها تسمح بدرجات من التثبيت لا يمكن استبعادها.

أما الفكرة الأساسية الثانية الملازمة لأى علم اجتماع جدلى فهى أن الحقائق الإنسانية استجابات لذات فردية أو جماعية، تحاول تعديل موقف من المواقف، على نحو يوافق مطامح هذه الذات. ويعنى ذلك أن كل سلوك - ومن ثم كل حقيقة إنسانية - له خاصيته الدالة التى لا تتضح دائما، ولكن لابد للباحث من أن يسلط عليها الضوء ببحثه.

ويمكن التعبير عن الفكرة نفسها بطرائق مختلفة، فنقول - مثلا - إن كل سلوك إنسانى (ومن المحتمل كل سلوك حيوانى) ينحو إلى تعديل موقف، تستشعر الذات عدم توازنه، فتؤسس موقفا متوازنا، أو - بعبارة أخرى - إن كل سلوك إنسانى (ومن المحتمل كل سلوك حيوانى) يمكن

أن يصوغه الباحث على أنه مشكلة عملية ومحاولة لحل هذه المشكلة.

وانطلاقا من هذه المبادئ فإن المفهوم البنيوى التوليدى - وخالقه هو جورج لوكاش بلا نزاع - يدعم تحولا جذريا فى مناهج علم اجتماع الأدب. إن كل الدراسات السابقة على هذا المفهوم - وأغلب الدراسات الجامعية التى أعقبته - كانت مشغولة - وما زالت - بمضمون الأعمال الأدبية والعلاقة بين هذا المضمون والوعى الجماعى، أى أنها اهتمت بالطرائق التى يفكر بها البشر، ويسلكون تبعا لها فى حياتهم اليومية. ولما كانت هذه هى نقطة الارتكاز في تلك الدراسات فقد كان من الطبيعى أن ننتهى إلى نتيجة مؤداها أن العلاقة بين مضمون الأعمال الأدبية ومضمون الوعى الجماعى هى الأكثر تعددا، وأن علم اجتماع الأدب يغدو أكثر فاعلية بالقدر الذى يكشف معه دارس هذه الأعمال عن ضآلة خياله الخلاق، ويقنع بسرد تجاربه بأقل قدر ممكن من التغيير. يضاف إلى ذلك، أن هذا النوع من البحث لابد أن يدمر وحدة العمل الأدبى، بمنهجه المتبع، لأنه لا يركز انتباهه فى العمل إلا على كل ما هو مجرد استنساخ للواقع التجريبى والحياة اليومية. إن هذا النوع من علم الاجتماع - باختصار - يثبت أنه أكثر جدوى عندما تكون الأعمال الأدبية المدروسة هزيلة فى جودتها، بل إن ما يتم البحث عنه فى هذه الأعمال هو طابعها الوثائقى وليست خصائصها الأدبية.

ومن الطبيعى - والأمر كذلك - أن لا تنظر الأغلبية العظمى من المشتغلين بالأدب إلى هذا النوع من البحث إلا بوصفه ذا قيمة نسبية فى أفضل حالاته، وقد يرفضونه بالكلية فى بعض الأحيان. أما علم

الاجتماع البنيوى التوليدى فإنه لا ينطلق من فرضيات مختلفة عن ذلك فحسب بل مناقضة تماما. ونود أن نذكر - هنا - خمسا من أهم هذه الفرضيات:

١- إن العلاقة الأساسية بين حياة المجتمع والخلق الأدبى لا تتصل بمضمون هذين القطاعين من الواقع الإنسانى، بل بالأبنية العقلية فحسب، أى بما يمكن أن يسمى المقولات التى تشكل كلا من الوعى التجريبى لمجموعة اجتماعية والعالم التخيلى الذى يخلقه الكاتب.

٢- إن تجربة الفرد الواحد أقصر وأضيق من أن تخلق مثل هذه البنية العقلية، فخلق هذه البنية لا يمكن إلا أن يكون نتيجة لنشاط مشترك لعدد كبير من الأفراد يجدون أنفسهم فى موقف متشابه، أى لعدد من الأفراد الذين يشكلون مجموعة اجتماعية متميزة، تعيش لفترة طويلة، وبطريقة مركزة، سلسلة من المشكلات، تسعى إلى إيجاد حل دال لها. ومعنى ذلك أن الأبنية العقلية، أو أبنية المقولات الدالة - إذا استخدمنا مصطلحا أكثر تحديدا - ليست ظواهر فردية بل ظواهر اجتماعية.

٣- إن العلاقة التى ذكرتها بين بنية وعى المجموعة الاجتماعية وعالم العمل (الأدبى) تؤسس - فى الحالات الأكثر إيجابية للباحث - تماثلا دقيقا إلى حد كبير وعلاقة بسيطة دالة فى أغلب الأحوال. ولذلك قد يحدث فى هذه الأحوال - بل يحدث بالفعل فى أغلب الحالات - أن تتماثل مضامين متغايرة الخواص تماما بل متعارضة، أو توجد هذه المضامين المتعارضة فى علاقة شاملة على مستوى أبنية المقولات . إن

عالما خياليا واضحا فى تباعده التام عن أى تجربة متعينة - كما يحدث فى الحكاية الخرافية على سبيل المثال - يمكن أن يتماثل فى بنيته مع تجربة مجموعة اجتماعية بعينها، أو يرتبط بهذه التجربة ارتباطا دالا على أقل تقدير. وليس هناك - والأمر كذلك - أى تناقض بين وجود علاقة محكمة تربط الخلق الأدبى بالواقع الاجتماعى والتاريخى من ناحية وأقوى خيال خلاق من ناحية ثانية.

٤- ومن هذا المنظور، فإن قمم الخلق الأدبى لن تدرس بوصفها أعمالا عادية، بل بوصفها روائع يلائمها هذا البحث الإيجابى بوجه خاص. يضاف إلى ذلك أن أبنية المقولات التى ينشغل بها هذا النوع من علم الاجتماع الأدبى هى ما يعطى العمل الأدبى وحدته على وجه التحديد، فهى أحد العنصرين الأساسيين للخاصية الجمالية المميزة للعمل الأدبى- وطبيعته الأدبية الحقة - فى الحالة التى نعنى بها.

٥- إن أبنية المقولات التى تحكم الوعى الجماعى، والتى تتحول إلى عالم تخيلى يخلقه الفنان، ليست أبنية واعية أو لا واعية unconscious بالمعنى الفرويدى للكلمة، أى ذلك المعنى الذى يفترض عملية كبت. إنها عمليات غير واعية nonconscious شبيهة - من بعض الجوانب - بتلك العمليات التى تحكم عمل أبنية الأعصاب والعضلات وتحدد الخاصية المميزة لحركاتنا وإيماءاتنا. وهذا هو السبب فى أن الكشف عن هذه الأبنية - ومن ثم فهم العمل الأدبى - لا يمكن أن يتم بدراسة أدبية محايثة، أو بدراسة المقاصد الواعية للكاتب، أو سيكولوچية اللاوعى، بل بالنمط البنيوى الاجتماعى من البحث فحسب.

ولهذه النتائج ثمار منهجية مهمة: إنها تلمح إلى أن كل دراسة إيجابية - فى العلوم الإنسانية - يجب أن تبدأ بجهد لتشريح الموضوع المدروس، على نحو يبدو معه الموضوع مركبا من استجابات دالة، تفسر بنيتها معظم الأوجه الجزئية التجريبية التى يواجهها الباحث.

ويعنى ذلك - فى حالة علم اجتماع الأدب - أن على الباحث أن يسعى - ابتداء، كى يفهم العمل الذى يدرسه - إلى أن يكتشف بنية تفسر عمليا النص بوصفه كلا، كما يجب عليه بالتالى أن يراعى قاعدة أساسية لا يحترمها المتخصصون فى الأدب غالبا لسوء الحظ، وهى أن عليه تفسير النص كلا دون إضافة شىء إليه. ويعنى ذلك - بالمثل - أن على الباحث القيام بشرح تشكل النص أو تولده، بأن يحاول أن يظهر الكيفية والمعيار اللذين تتشكل بهما خاصية وظيفية لبنية العمل الأدبى، أى أنه عليه أن يظهر المدى الذى تؤسس به البنية حالة دالة من حالات السلوك عند ذات فردية أو جماعية فى موقف معطى.

وتستلزم هذه الطريقة - فى طرح المشكلة - نتائج متعددة، تتعدل معها - جذريا - المناهج التقليدية لدراسة الحقائق الإنسانية بعامة، والحقائق الأدبية بخاصة. ويمكن أن نذكر بعض هذه النتائج بادئين بالنتيجة التى تتصل بعدم التركيز - فى فهم العمل - على المقاصد الواعية للأفراد، أو المقاصد الواعية للأدباء فى حالة الأعمال الأدبية.

إن الوعى - بالتأكيد - عنصر جزئى فحسب من عناصر السلوك الإنسانى. وله - فى أغلب الأحوال - مضمون لا يتمشى مع الطبيعة

الموضوعية لهذا السلوك. وعلى العكس مما يراه بعض الفلاسفة - من أمثال ديكارت وسارتر - فإن الدلالة لا تظهر مع الوعى أو تتحد معه، إن القطة التى تطارد فأرا تسلك بطريقة دالة تماما، دون أن يكون لديها - بالضرورة، أو حتى بالاحتمال - أى وعى، ولو بصفة أولية(١). ومن المؤكد أن السلوك يصبح أكثر تعقيدا بمراحل لا تترك مجالا للمقارنة، عندما ننظر إلى الإنسان بمستوياته الرمزية والفكرية والبيولوجية، إذ تصبح مصادر المشكلات وألوان الصراع والمصاعب، فضلا عن إمكانيات حلولها، أكثر تعددا وتداخلا، ولكن لا يوجد شىء يدل على أن الوعى غالبا ما يشغل كل الدلالة الموضوعية للسلوك. ويمكن التعبير عن الفكرة نفسها بشكل أكثر بساطة، فى حالة الكاتب؛ إذ يحدث أن يكتب الكاتب عمله تحت وطأة رغبة فى تحقيق وحدة جمالية، ولكن البنية الكلية لهذا العمل، قد تشكل بعد إنجازه - عندما يترجمها الناقد إلى لغة تصورية - رؤية تختلف عن الفكرة التى أثارت الكاتب عند صياغة العمل، بل قد تتعارض هذه الرؤية مع اقتناع الكاتب ومقاصده الواعية.

ويجب - والأمر كذلك - أن يتعامل عالم اجتماع الأدب والناقد بعامة مع المقاصد الواعية للكاتب بوصفها عرضا من أعراض كثيرة، وبوصفها جانبا من جوانب التأمل فى العمل، أى مصدرا لجمع بعض الفرضيات، شأنها فى ذلك شأن أى عمل نقدى، عن العمل الأدبى، يمكن أن يفيد منه عالم اجتماع الأدب بشرط أن يؤسس أحكامه - فى النهاية- معتمدا على النص الأدبى وحده، دون أن يمنح المقاصد الواعية للكاتب أى امتياز.

ولدينا – بعد ذلك – نتيجة ثانية تتصل بعدم المبالغة فى تقدير أهمية الفرد فى الشرح الذى هو – أى الشرح – عملية يصبح معها للبنية العقلية التى تحكم العمل خاصية وظيفية و دالة. ومن المؤكد أن للعمل – دائما – وظيفة فردية دالة بالنسبة إلى كاتبه، ولكن هذه الوظيفة الفردية – على نحو يتكرر كثيرا فيما نرى – ليست متصلة تماما بالبنية العقلية التى تحكم الخاصية الأدبية الحقة للعمل، فضلا عن أن هذه الوظيفة لا تخلق العمل بأى حال من الأحوال. إن حقيقة كتابة مسرحيات عند كاتب مثل راسين، وبالتحديد المسرحيات التى كتبها، أمر له دلالته – لا شك – بالنسبة إلى راسين الفرد، فى ضوء شبابه الذى قضاه فى بور رويال، وعلاقاته برجال المسرح والبلاط، بعد ذلك، فضلا عن علاقاته بجماعة الجنسينية وأفكارها، بل بأحداث كثيرة فى حياته نحن على معرفة تقريبية بها. ولكن وجود الرؤية التراجيدية كان العنصر التكوينى للمواقف التى شكلت نقطة البدء التى دفعت راسين إلى كتابة مسرحياته. أما بناء هذه الرؤية نفسها – تحت تأثير أيديولوجية الجنسينية فى بور رويال وسان سيران – فقد كان بمثابة استجابة وظيفية ودالة لنبالة الرداء **Noblesse de robe** تجاه موقف تاريخى محدد. لقد كان على راسين الفرد – المرتبط بهذه المجموعة وأيديولوچيتها المتقدمة نوعا – أن يواجه عددا من المشكلات العملية والأخلاقية، مواجهة أنتجت – فى النهاية – عملا شكلته رؤية تراجيدية، صيغت بدرجة راقية من التلاحم. وذلك هو السبب فى أنه من المستحيل شرح تولد العمل الأدبى عند راسين و دلالته بمجرد الاقتصار على ربط العمل بسيرة راسين الفرد ونفسيته.

ولدينا - ثالثا - نتيجة تتصل بما نسميه «المؤثرات» بوجه عام، وهو عامل ليس له أى قيمة شارحة، ويؤسس - على أكثر تقدير - إشكالا يجب أن يواجهه الباحث. إن هناك عددا من المؤثرات الجديرة بالاعتبار التى يمكن أن تؤثر على الكاتب فى كل لحظة. لكن ما يستحق الشرح هو السبب الذى يجعل لعدد قليل من هذه المؤثرات - بل لمؤثر واحد فحسب - أثرا فعليا حقا. يضاف إلى ذلك السبب الذى يجعل هذه المؤثرات تتحول وتتبدل، بل تنحرف عن مجراها فى عقل الشخص الذى يتأثر بها وفى أعماله على السواء. ولكن علينا أن نبحث عن إجابة هذه الأسئلة فى العمل الذى ندرسه لكاتب من الكُتَّاب، وليس - كما يظن عادة - فى العمل الذى يفترض أنه أثر فى الكاتب.

إن فهم النص - باختصار - مشكلة تتصل بالتلاحم الداخلى للنص، وهى مشكلة لن تحل إلا بافتراض أن النص - كل النص وليس أى شىء سواه - هو ما يجب أن يؤخذ أخذا حرفيا، وأن على المرء أن يبحث - فى داخله - عن بنية دالة شاملة. أما الشرح فإنه مشكلة البحث عن ذات فردية أو جماعية (ونحن نظن أننا لا نواجه إلا ذاتا جماعية فى أعمال الثقافة لأسباب أوضحناها من قبل)[٢] من حيث علاقتها ببنية عقلية تحكم العمل، ذات خاصية وظيفية، وبالتالى خاصية دالة. ويمكن أن نضيف - ما دمنا نعنى بمكانة الشرح والتفسير - أن هناك جانبين مهمين كشفتهما دراسات علم الاجتماع البنيوى من حيث مواجهتها لدراسات التحليل النفسى.

أما الجانب الأول فيتمثل فى حقيقة مؤداها أن وضع هاتين العمليتين (الشرح والتفسير) ليس وضعا واحدا بمنطلقين مختلفين.

لو نظرنا إلى الأمر من زاوية "الليبيدو" استحال علينا فصل التفسير عن الشرح خلال مرحلة البحث أو بعد نهايتها، في حين أنه يمكن لهذا الفصل أن يكون فاعلا بعد مرحلة البحث في التحليل الاجتماعي، ذلك لأنه لا يوجد تفسير متأصل لحلم أو هذيان مجنون، ربما لسبب بسيط مؤداه أن الوعي ليس له حتى أي استقلال نسبي على مستوى الليبيدو، أي على المستوى السلوكي لذات فردية تتجه مباشرة إلى امتلاك موضوع. أما عندما تكون الذات مجاوزة للفرد -Transindi vidual فإن العكس هو الذي يحدث؛ إذ يتخذ الوعي أهمية أعظم (وليس هناك قسمة للعمل، ومن ثم لا يمكن القيام بأي فعل دون اتصال واعٍ بين الأفراد الذين يكوّنون الذات) ويميل إلى تشكيل بنية دالة.

إن هناك ثلاثة عناصر مشتركة – على الأقل – تربط ما بين علم الاجتماع التوليدي والتحليل النفسي. أما أولها فهو تأكيد أن كل سلوك إنساني يشكل جانبا من بنية دالة واحدة على الأقل، وثانيها حقيقة أن هذا السلوك لايمكن فهمه إلا بإدماجه في البنية التي يسعى الباحث إلى الكشف عنها، وثالثها تأكيد استحالة فهم البنية إلا بالنظر إليها على مستوى تولدها الفردي في التحليل النفسي أو التاريخي في علم الاجتماع التوليدي. وباختصار، فإن التحليل النفسي هو بنيوية توليدية شأنه في ذلك شأن علم الاجتماع الذي نؤيده.

ولكن هناك خاصية متعارضة تفصل بين الاثنين قبل ذلك كله؛ فالتحليل النفسي يحاول تقليص السلوك الإنساني كله في ذات فردية، وفي تشكل واحد لرغبة في موضوع، بغض النظر عن إعلان هذه الرغبة

أو التسامى بها. أما علم الاجتماع التوليدى فيفصل السلوك الليبيدى الذى يدرسه التحليل النفسى عن السلوك الذى ينطوى على خاصية تاريخية (والذى يشكل الخلق الثقافى كله جزءا منه) لذات مجاوزة للفرد، ذات لا يمكن أن تتجه إلى موضوعها إلا من خلال توسط ما تطمح إليه من تلاحم. ويترتب على ذلك أن السلوك الإنسانى لابد أن تختلف دلالته عندما يندمج فى بنية ليبيدية عن دلالته عندما يندمج فى بنية تاريخية. يضاف إلى ذلك أن تحليل الموضوع لن يكون واحدا فى كلتا الحالتين. إن بعض عناصر الفن أو الإنشاء الأدبى – وليس كل العناصر – يمكن أن تندمج فى بنية ليبيدية، مما يعين المحلل النفسى على فهمها وشرحها بربطها بما دون الوعى الفردى. ولكن الدلالات المتكشفة – فى هذه الحالة – لن يكون لها سوى نظام لا يختلف عن نظام الرسم أو الكتابة فى أعمال ينتجها أى مجنون. يضاف إلى ذلك أن هذه الأعمال الأدبية أو الفنية نفسها تؤسس – عند إدماجها فى بنية تاريخية – أبنية نسبية تنطوى عمليا على تلاحم ووحدة، وعلى درجة عالية من الاستقلال النسبى، وفى ذلك ما يمثل أحد العناصر التكوينية لقيمتها الأدبية أو الفنية الحقة.

إن السلوك الإنسانى بكل مظاهره يمثل – بدرجات متفاوتة بالقطع – مزيجا من دلالات كلا النوعين. ولكننا نكون إزاء نتاج مجنون إذا كان الإشباع الليبيدى يسيطر إلى درجة تدمير التلاحم المستقل بذاته على نحو شبه كامل، وإزاء إحدى روائع الفن أو الأدب عندما يندمج الإشباع الليبيدى فى التلاحم المستقل بطريقة تبقى عليه (ومفهوم أن أغلب المظاهر الإنسانية تقع موقعا يتراوح بين هذين النقيضين).

أما الجانب الثاني فيتمثل في حقيقة أن عمليتي الفهم والشرح ليستا عمليتين متعارضتين في البحث، أو تختلف إحداهما عن الأخرى، وذلك رغم المناقشات المستفيضة التي تمت في الجامعات وبخاصة الجامعات الألمانية[٢].

وإزاء هذه النقطة علينا أن نستبعد - ابتداء - كل الميراث الرومانسي المرتبط بالتعاطف، أي «التقمص» **empathy** أو«الاتحاد الوجداني» **identification** اللازم لفهم العمل، فنحن ننظر إلى الفهم بوصفه عملية عقلية إلى أقصى حد، أي عملية تقوم على أدق وصف ممكن لبنية دالة. صحيح أن الفهم - شأنه شأن أي عملية عقلية أخرى - يتدعم بالاهتمام الآني الذي يبذله الباحث تجاه موضوعه، من حيث التعاطف أو النفور أو الحياد الذي يمكن أن يثيره الموضوع في الباحث. ولكن النفور - من ناحية - عامل لا يقل أهمية عن التعاطف في عملية الفهم (إذ لم تجد الجنسينية فهما أفضل - أو تحديدا أدق - مما وجدته لدى من ناصبوها العداء عندما صاغوا «القضايا الخمس» الشهيرة التي هي تعريف دقيق للرؤية التراجيدية). وهناك - من ناحية أخرى- عوامل أخرى عديدة، يمكن أن تكون مهمة أو غير مهمة للبحث، منها - على سبيل المثال - المزاج النفسي المعتدل والصحة الجيدة، أو نقيض ذلك مما يحدث عندما يعاني الباحث حالة من حالات الاكتئاب أو هجمة من ألم الأسنان، ولكن ذلك كله لا علاقة له بالمنطق أو بنظرية المعرفة.

ولكن علينا أن نمضي أبعد من ذلك، فالفهم والشرح ليسا عمليتين عقليتين مختلفتين، بل عملية واحدة ترتبط بمتآزرات مختلفة. لقد

قلنا إن الفهم هو الكشف عن بنية دالة محايثة فى الموضوع المدروس (أى فى هذا العمل الأدبى أو ذاك). أما الشرح فهو إدماج هذه البنية - من حيث هى عنصر تكوينى - فى بنية شاملة، لا يستكشفها الباحث فى تفاصيلها، بل بالقدر الذى يعينه على فهم تولد العمل الذى يدرسه. إن المهم هو تناول البنية المحيطة من حيث هى موضوع للدرس، وعندئذ ينقلب ما كان شرحا ليصبح فهما، ومن ثمّ، يتصل البحث ببنية جديدة أكثر اتساعا، تفيد فى الشرح.

ويمكن أن نقدم مثالا لتوضيح الأمر: إن فهم «الأفكار» Les Pensées لبسكال أو تراجيديات راسين يعنى الكشف عن الرؤية التراجيدية التى تؤسس البنية الدالة التى تحكم عملى راسين وبسكال على السواء. ولكن فهم بنية الجنسينية المتطرفة يعنى شرح تولد «الأفكار» وتراجيديات راسين. وبالمثل، فإن فهم الجنسينية هو شرح لتولد الجنسينية المتطرفة، وفهم تاريخ نبالة الرداء فى القرن السابع عشر هو شرح لتولد الجنسينية، وفهم العلاقات الطبقية للمجتمع الفرنسى فى القرن السابع عشر هو شرح لتطور نبالة الرداء... إلخ.

ويترتب على ذلك، أن كل بحث موضوعى فى العلوم الإنسانية يجب أن يقوم على مستويين مختلفين - بالضرورة - مستوى الموضوع المدروس نفسه ومستوى البنية المحيطة مباشرة. ويكمن الفرق بين هذين المستويين من البحث فى درجة تعامل البحث مع كلا المستويين. إن دراسة موضوع من الموضوعات - سواء كان نصا أدبيا أو واقعا اجتماعيا... إلخ. لا تعد كافية ما لم تكشف عن بنية تفسر - على نحو

واحد – عددا ملحوظا من الحقائق التجريبية، و بخاصة تلك الحقائق التى تبدو ذات أهمية خاصة[٤]، وتغدو هذه البنية – إن استحال تصورها – بعيدة الاحتمال على الأقل، على نحو يمكن معه لتحليل آخر أن يطرح بنية أخرى تفضى إلى نتائج مماثلة أو إلى نتائج أفضل.

ويختلف الموقف إذا نظرنا إليه من زاوية البنية المحيطة، فالباحث لا يهتم بهذه البنية إلا من حيث وظيفتها الشارحة لموضوع بحثه. يضاف إلى ذلك أن إمكان تسليط الضوء على هذه البنية هو الذى يحدد اختيارها دون غيرها، من بين عدد كبير نوعا من الأبنية المحيطة التى تبدو ممكنة عندما يشرع الباحث فى العمل، ولذلك ينتهى عمل الباحث عندما يكتشف – على نحو وافٍ – العلاقة بين بنية موضوعه الذى يدرسه والبنية المحيطة التى تفسر تولد البنية الأولى من حيث هى وظيفة للثانية. ولكن الباحث يستطيع – بالطبع – أن يمضى ببحثه إلى مدى أبعد، غير أن موضوع الدراسة يتغير عند لحظة بعينها – فى هذه الحالة – فيصبح ما كان دراسة فى بسكال – مثلا – دراسة للجنسينية أو لنبالة الرداء،...إلخ.

وما دام الأمر كذلك، فمن المهم أن نميز تمييزا دقيقا بين التفسير والشرح من حيث طبيعتهما ومن حيث نتائجهما، ذلك على الرغم من أنه لا يمكن – فى أثناء ممارسة البحث – فصل التفسير المحايث عن الشرح بواسطة البنية المحيطة، كما أنه لا يمكن أن يتم أى تقدم فى أى من مجالى التفسير والشرح إلا بمراوحة مستمرة بينهما. وبالمثل، فمن المهم أن لا تفارق أذهاننا حقيقة مؤداها أن التفسير محايث دائما فى النصوص التى ندرسها (فى حين أن الشرح خارجى دائما بالنسبة إلى

هذه النصوص). وكذلك علينا أن نعى أن كل شىء يوضع على مستوى علاقة النص بالحقائق الخارجة عنه - سواء كانت هذه الحقائق متصلة بمجموعة اجتماعية، أو نفسية المؤلف، أو حتى بكلفة الشمس - له خاصية شارحة ولا يمكن الحكم عليه بعيدا عن هذا المنطق(٥).

ولكن مع أن هذا المبدأ سهل الاحترام فيما يبدو، فإن الأهواء المتأصلة ساعدت على انتهاكه فى التطبيق دائما، فقد كشف لنا اتصالنا بالمتخصصين فى الدراسات الأدبية مدى صعوبة إقناعهم بتبنى اتجاه، يُمَكِّنهم من النظر إلى النص الذى يدرسونه على نحو يقارب - على الأقل إن لم يماثل - اتجاه عالم الفيزياء أو الكيمياء الذى يسجل نتائج تجربته. ويمكن ذكر بعض الأمثلة العشوائية التى توضح ذلك، فقد شرح لنا - يوما - متخصص فى التاريخ الأدبى أن هيكتور لا يمكن أن يتحدث فى مسرحية أندروماك لأنه ميت، وأن ما يحدث فى مسرحية راسين ليس سوى وهم امرأة يسوقها موقف بالغ اليأس والغرابة إلى أقصى درجات الاهتياج. وليس هناك شىء من هذا القبيل فى نص مسرحية راسين للأسف، فنحن لا نعلم من النص سوى أن هيكتور - هيكتور الميت - يتحدث فى مناسبتين فحسب.

وفى مرة ثانية، شرح لنا مؤرخ آخر للأدب استحالة زواج دونچوان مرة كل شهر، وذلك للاستحالة العملية لمثل هذا الزواج حتى فى القرن السابع عشر، وإذن فليس أمامنا سوى أن نشرح هذا الخبر الجازم فى مسرحية موليير على أنه مجاز أو سخرية. ولكننا إذا تقبلنا هذا الشرح لكان من السهل أن نجعل النص يقول أى شىء نودُّه، حتى إن كان هذا الذى نودُّه عكس ما يقرره النص مباشرة(٦).

ترى مـاذا يمكن أن يقال عن عالم فيزياء ينكـر نتائج تجربته، ويستبدل بها نتائج أخرى ترضيه أكثر، لا لشىء إلا لأن النتائج الأولى لا تسعد مزاجه؟!

أما المثال الأخير، فقد حدث فى إحدى منـاقشات حلقة ريمون الدراسية (عام ١٩٦٥)، حيث كان عسيرا علينا كل العسر أن نقنع أنصار التفسيرات التى تعتمد على التحليل النفسى بحقيقة أولية، مؤداها أن المرء لا يمكن أن يتحدث عن ما دون الوعى لأورست أو رغبة أوديب فى الزواج من أمه - بغض النظر عن رأينا فى هذا النوع من الشرح - ما دام أورست و أوديب ليسا من البشر الأحياء بل نصوص، وأن الإنسان ليس من حقه أن يضيف أى شىء - أيا كان - إلى نص لا يذكر شيئًا من ما دون الوعى أو رغبة سفاح المحارم.

إن المبدأ الشارح لا يمكن أن يوجد - حتى فى الحالات الجادة من الشرح فى التحليل النفسى - إلا فى ما دون الوعى عند سوفكليس أو إيسخيلوس، وليس - قط - فى ما دون وعى الشخصية الأدبية التى لا توجد إلا من خلال ما هو مؤكد بوضوح عنها. ومن الملاحظ - فى مجال الشرح - أن المتخصصين فى الأدب يتيهون تيها مؤسفاً بمكانة الشرح النفسى، بغض النظر عن فاعليته أو نتائجه، وذلك لمجرد أنهم يرونه أكثر فائدة، مع أنه من الواضح أن الاتجاه العلمى الحقيقى يقوم على اختبار كل الشروح المطروحة بطريقة محايدة قدر الإمكان، حتى تلك الشروح التى تبدو عبثية (وهذا هو السبب فى ذكرى كلفة الشمس الآن،

رغم أنه ما من أحد بحث بحثًا جادًا لإيجاد شرح لها) ومعتمدًا كل الاعتماد فى اختياره لها على أكبر قدر من النص الذى يحاول تفسيره.

إن عالم اجتماع الأدب يبدأ من نص ينظر إليه على أنه يمثل كتلة من مادة تجريبية شبيهة بالمادة التى يواجهها أى باحث آخر فى علم الاجتماع. ومن هنا فإن عليه أن يعالج - أولا - مشكلة التحقق من المدى الذى تؤسس به معطيات هذه المادة موضوعا دالا، أى بنية يمكن أن يؤدى البحث الإيجابى فيها إلى نتائج مثمرة.

ويمكن أن نضيف إلى ذلك أن عالم اجتماع الأدب والفن - عندما يواجه هذه المشكلة - يجد نفسه فى موقف يتميز عن موقف غيره من الباحثين فى مجالات علم الاجتماع؛ ذلك لأنه من الممكن أن نفترض أن الأعمال الأدبية التى تَواصل بقاؤها بعد جيلها تؤسس هذه البنية الدالة(٧)، فى حين أنه ليس من المحتمل أن يؤدى تحليل الوعى اليومى أو حتى النظريات الاجتماعية الجارية إلى الكشف عن موضوعات دالة بالضرورة؛ فليس من المتيقن - مثلا - أن تؤدى دراسة أشياء من قبيل «فضيحة» أو «ديكتاتورية» أو «عادات مطبخية» ... إلخ، إلى تأسيس مثل هذه الموضوعات.

وأيا كان الأمر، فإن عالم اجتماع الأدب - شأنه شأن أى عالم اجتماع آخر - يجب أن يتحقق من ذلك، فلا يفترض اهتبالا أن هذا العمل الأدبى أو ذاك أو هذه المجموعة من الأعمال الأدبية التى يدرسها تؤسس بنية متحدة.

ولا تختلف عملية البحث - بهذا الاعتبار - عن أى عملية أخرى من البحث فى فروع العلوم الإنسانية، إذ يجب على الباحث التوصل إلى نمط أو عدد محدود من العناصر والعلاقات، يتمكن الباحث بالانطلاق منه من تفسير الأغلبية العظمى من المادة التجريبية التى يتألف منها الموضوع المدروس.

ويمكن أن نضيف إلى ذلك أن متطلبات عالم اجتماع الأدب قد تكون أعظم من متطلبات أقرانه فى علم الاجتماع، وذلك بسبب ما يتميز به الموقف فى دراسة الخلق الثقافى عن غيره. وليس من الإفراط - والأمر كذلك - أن ننشد نموذجا يفسر ثلاثة أرباع النص أو أربعة أخماسه، فهناك عدد من الدراسات يبدو أنها تحقق هذا المطلب بالفعل. ونحن نستخدم كلمة «يبدو»؛ لأننا لا نستطيع - بسبب قصور الأدوات المادية - مراجعة الأعمال فقرة فقرة، أو عبارة عبارة، مع أن هذه المراجعة لا تمثل أى صعوبة من الناحية المنهجية(٨).

وغالبا ما يحدث فى علم الاجتماع العام وعلم اجتماع الأدب بشكل أكثر، عندما ينشغل الباحث بعدد من الأعمال، أن ينتهى البحث به إلى استبعاد سلسلة كاملة من المادة التجريبية، كانت تشكل جزءا من الموضوع المقترح للدراسة فى أول الأمر، كما يحدث أن يضيف الباحث - من ناحية ثانية - مادة أخرى لم يفكر فيها من أول البحث.

وأذكر مثالا واحدا على ذلك، أذكر أننى عندما بدأت دراستى الاجتماعية لأعمال بسكال انتهيت - سريعا - إلى فصل «الأقاليم» **Les provinciales** عن «الأفكار» **Les pensées** على أساس أن كلا العملين يرتبط برؤية مختلفة للعالم، ومن ثم بنموذج معرفى مختلف يستند إلى

أساس اجتماعى مغاير، وأعنى بذلك رؤية الجنسينية المعتدلة شبه الديكارتية التى كان أرنو ونيكول أشهر ممثليها، فى مقابل رؤية الجنسينية المتشددة (المتطرفة) التى لم تكن معروفة حتى ذلك الوقت، والتى كان علىَّ أن أسعى لأجدها فى شخص منظِّرها اللاهوتى الأساسى بارسوس رئيس دير سان سيران، فضلا عن آخرين، كان من بينهم سنجلن موجِّه بسكال ولانسلوت أحد أساتذة راسين، وفوق ذلك كله الأم الإنجيلية Mother Angleique(٩). ولقد قادنى الكشف عن البنية التراچيدية التى ميزت أفكار بارسوس وبسكال إلى أن أعالج فى دراستى أربعا من مسرحيات راسين الأساسية، هى: أندروماك وبريتانيكوس وبيرنيس وفيدرا، وكانت النتيجة مفاجأة كاملة؛ لأن المؤرخين الذين حاولوا اكتشاف العلاقات بين بور رويال وأعمال راسين قد ضللتهم - إلى ذلك الوقت - المظاهر الزائفة، فبحثوا عن هذه العلاقات على مستوى المضمون، وركزوا انتباههم على المسرحيات المسيحية (مثل أستر وأثالى) وليست المسرحيات الوثنية التى كانت مقولاتها البنيوية تتفق اتفاقا دقيقا - رغم ذلك - مع بنية فكر الجنسينية المتشددة.

إن نجاح هذه الخطوة الأولى من البحث - على المستوى النظرى - وسلامة نموذج التلاحم تظهرها حقيقة أن النموذج يفسر النص كله عمليا. أما على المستوى التطبيقى فهناك معيار آخر - لا يخص طبيعة القانون بل الحقيقة - يدل بما يكفى من يقين على أن المرء يسير فى الطريق الصحيح، ويتصل هذا المعيار بحقيقة أن تفاصيل معينة فى النص - لم تجذب انتباه الباحثين من قبل قط - تغدو مهمة

ودالة على نحو مفاجئ. وأعطى - مرة أخرى - ثلاثة أمثلة على ذلك:

لقد حدد قانون الاحتمال - في وقت من الأوقات - أساسا عاما لتقبُّل ما صنعه راسين، عندما جعل رجلا ميتا يتكلم فى مسرحية أندروماك، ولكن كيف يمكن تفسير التنافر البَيِّن فى هذا الأمر؟ يكفى أن نوجد نمط الرؤية الذى يحكم فكر الجنسينية المتشددة؛ لنرى أن صمت الإله وحقيقة كونه مجرد مشاهد للعالم فى هذا الفكر، إنما هو أمر يلزم عنه عدم وجود أى جسم على المستوى الدنيوى، بحيث لا يمكن حماية الإخلاص للقيم أو دعم إمكانية الحياة السليمة فى العالم، بل يتم إحباط أية محاولة فى هذا الاتجاه بمطالب إلهية غير مدركة أو معروفة عمليا (وهى متطلبات تتجلى فى شكل متعارض فى الغالب). ويُنتج تحول هذا المفهوم الدينى إلى المستوى الدنيوى فى مسرح راسين شخصيتين خرساوتين - أو قوتين خرساوتين - تجسدان المتطلبات المتعارضة: هيكتور الذى ينشد الإخلاص وإستيناكس الذى ينشد حماية أندروماك، وحب جونى لبريتانيكس مما يفرض عليها حمايته وطهارتها التى تفرض عليها عدم التنازل فى مواجهة نيرون، والشعب الرومانى والحب في مسرحية بيرنيس، وأخيرا الشمس وفينوس [الزهرة] فى مسرحية فيدرا.

وعلى الرغم من أن خرس هاتين القوتين أو هذين الكائنين - فى المسرحيات التى تجسد المتطلبات المطلقة - لا ينفصل عن غياب أى حل على المستوى الدنيوى، فمن الواضح أنه فى اللحظة التى تجد فيها أندروماك حلا يبدو لها معه إمكان زواجها من بيروس لتحمى

إستيناكس، وانتحارها قبل إتمام الزواج لتحمى إخلاصها، فإن خرس هيكتور وإستيناكس يكف عن التجاوب مع بنية المسرحية، وتنتج المتطلبات الجمالية - الأقوى من أى قاعدة خارجية - الاستحالة البالغة للميت الذى يتكلم ويحدد إمكان التغلب على التضاد.

ونأخذ مثالنا الثانى من المشهد المشهور، مشهد اللجوء إلى السحر فى فاوست لجوته، حيث يتوجه فاوست بالخطاب إلى روحَىْ الكون Macrocosm والأرض، اللذين يتجاوبان مع فلسفتى سبينوزا وهيجل، إن إجابة الثانى تلخص جوهر المسرحية، بل تلخص - وبخاصة فى جزئها الأول - التعارض بين فلسفة الاستنارة، بمثلها الأعلى المرتبط بالمعرفة والفهم من ناحية، والفلسفة الجدلية التى تستند إلى الفعل من ناحية أخرى. وعندما يجيب روح الأرض قائلا لفاوست: «إنك لا تشبهنى بل تشبه الروح الذى تفهمه»، فإن الإجابة لا تعنى مجرد الرفض بل تعنى تبريرا للرفض، ذلك لأن فاوست لايزال على مستوى «الفهم»، أى أنه لايزال على مستوى روح الكون، ذلك الروح الذى يريد أن يتجاوزه على وجه التحديد. ومن ثم، فإنه لن يستطيع ملاقاة روح الأرض إلا عندما تحين اللحظة التى يكتشف فيها الترجمة الحقة لبشارة القديس چون، عندما قال: «فى البدء كان الفعل» وعندما يتقبل فاوست - بالتالى - ميثاق ميفستوفليس.

ويشبه ذلك ما نجده فى رواية سارتر «الغثيان» La Nausée حيث نقابل شخصية تثقف نفسها بنفسها - وتمثل روح الاستنارة أيضا - فتقرأ الكتب، تبعا لترتيبها فى فهارس المكتبة، ويقصد سارتر

بهذه الشخصية - واعيا أو غير واع - التهكم على واحد من أهم الملامح البارزة فى فكر الاستنارة، أى فكرة إمكان توصيل المعرفة عن طريق المعاجم التى تترتب فيها الموضوعات ترتيبا أبجديا. (وحسبنا أن نفكر فى معجم بايل Bayle أو المعجم الفلسفى لفولتير وفوق ذلك كله الإنسيكلوبيديا).

وما إن يصل الباحث فى بحثه - قدر الإمكان - إلى التلاحم الداخلى للعمل ونموذجه البنيوى حتى يغدو عليه الاتجاه إلى الشرح.

وما دمنا قد وصلنا إلى هذه النقطة، فإن علينا أن نستوفى نقطة أخرى تتصل بموضوع مررنا عليه. لقد قلنا إنه لا يوجد فارق جذرى بين علاقة التفسير بالشرح أثناء البحث والطريقة التى تظهر بها هذه العلاقة عند نهاية البحث. إن كلا من الشرح والفهم يتدعم بالآخر، خلال عملية البحث بالتأكيد، مما يجعل الباحث ينتقل بينهما باستمرار، أما عندما ينتهى البحث، ويشرع الباحث فى تقديم نتائجه، فإن عليه أن يفصل فصلا حاسما بين فرضياته التفسيرية المحايثة فى العمل وفرضياته الشارحة التى تتجاوز العمل.

وما دام هدفنا هو تأكيد التمييز بين العمليتين فإن علينا أن نطور القضية الحالية، على أساس من افتراض خيالى لتفسير يصل إلى نقطة بالغة التقدم بواسطة تحليل محايث، ثم يتوجه بعد ذلك - فحسب - إلى الشرح.

إن البحث عن شرح يعنى البحث عن واقع خارج العمل، واقع يظهر علاقة ببنية العمل. وقد تكون هذه العلاقة علاقة تغير متلازم (ونادرا ما يحدث ذلك فى حالة علم اجتماع الأدب). أو تكون - وهو الأغلب - علاقة تماثل أو علاقة وظيفية خالصة، مما يعنى وجود بنية تؤدى وظيفة (بالمعنى الذى تستخدم به هذه الكلمات فى علوم الحياة أو علوم الإنسان).

ومن المستحيل أن نحدد قبليا A priori أى الحقائق الخارجية التى تستطيع القيام بهذه الوظيفة الشارحة للعمل على نحو يتفق وملامحه الأدبية النوعية. ولكن ما يحدث بالفعل هو أن مؤرخى الأدب ونقاده الذين يهتمون بالشرح يعتمدون على السيكولوجيا الفردية للمؤلف إلى الآن، ويعتمدون - بشكل أقل ولكن أحدث - على بنية فكر بعض المجموعات الاجتماعية. ولذلك، فليس من الضرورى - الآن - أن نفكر فى أى فرضيات أخرى شارحة، حتى إن كنا لا نملك الحق فى أى استبعاد قبلى A priori.

أما فيما يتصل بالشروح السيكولوجية فإن المرء ينتهى إلى عدد من الاعتراضات الساحقة بمجرد أن يتأملها ببعض الجدية. أول هذه الاعتراضات - وأقلها أهمية - أننا لا نعرف إلا أقل القليل عن سيكولوجية الكاتب الذى لا ندرى عنه شيئا، والذى توفى لسنوات عديدة فى أغلب الحالات. ومن هنا، تبدو الأغلبية الساحقة لهذه الشروح السيكولوجية المزعومة وكأنها توليفات ذكية نوعا و وهمية نوعا لعلم نفس خيالى، ينهض فى أغلب الحالات على شاهد مكتوب، أو على العمل نفسه

على وجه التخصيص، وليس هذا من قبيل السير فى دائرة بل فى حلقة مفرغة؛ لأن علم النفس الشارح لا يفعل شيئا أكثر من نثر العمل الأدبى الذى يفترض أن يشرحه.

وهناك اعتراض آخر أكثر جدية يمكن إثارته ضد الشروح السيكولوچية، ويتصل هذا الاعتراض بحقيقة أن هذه الشروح لم تفلح - فيما نعلم - فى الإبانة عن أى قدر بارز من النص، بل الإبانة عن بعض العناصر الجزئية، أو القليل الأقل من الملامح العامة. وكما قلنا من قبل، فإن أى شرح يفسر ما بين ٥٠٪ و٦٠٪ من النص لا ينطوى على أهمية علمية أساسية؛ ذلك لأنه من الممكن - دائما - أن نتبنّى العديد من الشروح التى تفسر هذا القدر الجزئى من النص، وليس النص كله عادة. وإذا عددنا أمثال هذه النتائج مرضية، فمن الممكن أن نختلق - فى أى لحظة - شخصية صوفية أو ديكارتية أو تومائية (نسبة إلى القديس توما الإكوينى) فى بسكال، كما يمكن أن نتحدث عن كورنى فى راسين، بل نجعل من موليير وجوديا.... إلخ. وعندئذ، يغدو المبدأ الذى يحكم اختيارنا لتفسير دون آخر مرتبطا بالذكاء اللماح أو مهارة هذا الناقد أو ذاك بالقياس إلى غيره، وليس فى ذلك ما يتصل بالعلم على الإطلاق.

أما الاعتراض الأخير الذى يثار ضد الشروح السيكولوچية فلعله أكثر الإعتراضات أهمية، ويتصل هذا الاعتراض بحقيقة مؤداها أن هذه الشروح، وإن أبانت عن جوانب بعينها أو ملامح نوعية من العمل، فإن هذه الجوانب وتلك الملامح ليست أدبية فى حالة الأدب، وليست جمالية

فى حالة الفن، وليست فلسفية فى حالة الفلسفة. ولن ينجح أى شرح يقوم على التحليل النفسى - مهما كان حظه من النجاح - فى أن يخبرنا عن الكيفية التى تجعل من عمل أدبى أو لوحة من اللوحات تختلف عن عمل أو لوحة ينتجها مجنون، فالتحليل النفسى يشرح نتاج المجنون بالدرجة نفسها التى يشرح بها نتاج الفنان - وربما أفضل - بمساعدة عمليات مشابهة.

وينبع هذا الموقف ابتداء - فيما نظن - من حقيقة أن العمل تعبير عن بنية فردية واجتماعية فى آنٍ، وذلك على الرغم من أنه يُعالَج فى التحليل النفسى من حيث هو تعبير فردى فحسب، أى أنه يعالج على أنه:

(أ) إشباع مصعد لرغبة فى امتلاك موضوع (راجع التحليل الفرويدى للإلهام).

(ب) ونتاج لعدد بعينه من تنظيمات **Montages** فردية نفسية، يمكن أن تجد ما يعبر عنها فى ملامح مخصوصة من الكتابة.

(جـ) وتمثيل أمين أو مشوه نوعا لعدد بعينه من الحقائق المكتسبة أو التجارب المعيشة.

وليس فى ذلك كله أى شىء يؤسس دلالة أدبية أو جمالية أو فلسفية. باختصار، ليس فيه ما يؤسس أى دلالة ثقافية.

إن دلالة العمل لا تكمن فى هذه القصة أو تلك - لكى تظل فى مجال الأدب - ذلك لأن الأحداث التى تقص فى «الأورستيا» لإيسخيلوس و«إليكترا» لجيرودو و«الذباب» لسارتر هى نفسها، ومع ذلك فمن الواضح تماما أن هذه الأعمال الثلاثة لا يربط بينها عنصر أساسى مشترك.

وبالمثل فإن دلالة العمل لا تكمن فى سيكولوچية هذه الشخصية أو تلك، أو حتى فى أى خاصية أسلوبية متكررة نوعا. إن دلالة العمل تنطوى على الخاصية نفسها دائما ما ظل العمل أدبا، وهى أنه عالم متلاحم تحدث داخله الأحداث، وتستقر داخله سيكولوچية الشخصيات، وتندمج داخل تعبيره المتلاحم حركة أسلوبية ذاتية للأديب. أما ما يميز العمل الأدبى - تحديدا - عن كتابة المجنون فهو أن المجنون يتحدث عن رغباته فحسب وليس عن عالم ينطوى على قوانين خاصة ومشكلات تنشأ فيه.

وعلى العكس من مدرسة التحليل النفسى تنهض مدرسة لوكاش فى الشرح. ومن الحق أن هذه المدرسة - رغم قلة إنجازها حتى الآن - تقوم تحديدا بطرح مشكلة العمل الأدبى من حيث هو بنية متحدة لقوانين تحكم عالمه، وتربط بين عالمه المبنى والشكل المعبر به عنه. ومن الحق - أيضا - أن تحليلات هذه المدرسة تفسر أعظم قدر من العمل الأدبى عند نجاحها، فتصل إلى بنائه الكلى فى الغالب. ومن الحق - أخيرا - أن تحليلات هذه المدرسة لا تبرز فحسب أهمية ودلالة العناصر التى فرَّت تماما من أيدى النقاد فى حالات عديدة، وذلك بتأسيسها الروابط بين هذه العناصر وبقية النص، بل تبرز - إلى جانب ذلك - العلاقات المهمة غير المدركة بين الحقائق المدروسة وظواهر متعددة أخرى لم يفكر فيها النقاد ولا مؤرخو الأدب قبل هذه المدرسة. وهنا - مرة أخرى - علينا أن نقنع بأمثلة قليلة.

لقد عُرف دائما أن بسكال ارتدَّ إلى العلم والعالم فى نهاية حياته، بل إنه نظم مسابقة عامة حول مشكلة الروليت، واهتم بوسائل النقل

العام (حافلات الخمسة فلسات). ومع ذلك لم يحاول أحد تأسيس أى علاقة بين هذا السلوك الفردى وكتابه «الأفكار»، وبخاصة ذلك الجزء المركزى من الكتاب الذى يدور حول الرهان Pari. ولا تتأسس هذه العلاقة – فى تفسيرنا – إلا عندما نربط صمت الإله والتيقن من وجوده فى فكر الجنسينية بالوضع الخاص لنبالة الرداء فى فرنسا بعد الحروب الدينية، مثلما نربطه باستحالة العثور على حل دنيوى مقنع للمشكلات التى واجهها هذا الفكر. إن هذا الربط هو الذى يمكننا من تعرف الصلة بين أكثر أشكال هذا الفكر تطرفا (ذلك الشكل الذى وصل بالتعبير عن عدم اليقين إلى درجة جذرية تماما بالانتقال من الشك فى الإرادة الإلهية إلى الشك فى الألوهية نفسها) وحقيقة قيام رفض العالم ليس على أساس من عزلة خارجة عنه بل عزلة داخلة فيه بواسطة إعطاء العالم صفة دنيوية(١٠).

وبالمثل، فما إن نؤسس العلاقة بين تولد الجنسينية فى جماعة الرداء Gens de Robe والتغير فى سياسة الملكية و ولادة الحكم المطلق حتى يغدو من الممكن إظهار أن ارتداد أرستقراطية الهرجونوت إلى الكاثوليكية لم يكن سوى الوجه الآخر للعملة نفسها وشكل مؤسس للعملية نفسها.

وهناك مثال أخير يرتبط ارتباطا كاملا بمشكلة الشكل الأدبى، ويكفى أن نقرأ مسرحية «دون چوان» لموليير حتى نرى أن لها بنية تختلف عن بنية مسرحياته العظيمة الأخرى، إذ على الرغم من أن أورجون [تارتوف] وألسست [عدو البشر] وأرنولف [مدرسة النساء]

وأرباجون [البخيل] يواجهون بعالم شامل من العلاقات الإنسانية المتداخلة للمجتمع، كما يواجهون - في حالة أورجون، وألسست، وأرنولف - بشخصية تعبر عن إحساس دنيوى خير وعن القيم التى تحكم عالم المسرحية (كليانت، وفيلات، وكريزال) فليس هناك شىء من هذا القبيل فى دون جوان. إن ساجناريل ليست لديه سوى حكمة الخدم التى نراها تقريبا فى كل مسرحيات موليير الأخرى. ومن هنا، فإن الديالوج فى دون جوان ليس سوى مونولوج فى الحقيقة، مونولوج تنتقد فيه شخصيات مختلفة (ألفير، والأب، والشبح) لا يربطها رابط سلوك دون جوان، كما تخبره بأن الأمر سينقلب به إلى مواجهة سخط إلهى لا قبل له بمواجهته. يضاف إلى ذلك أن المسرحية تنطوى على شىء مستحيل، وهو الجزم أن دون جوان يتزوج كل شهر مرة، وهذا أمر بعيد عن واقع الحياة فى ذلك العصر. ومن اليسير أن يعلل الشرح الاجتماعى كل هذه الخصائص فى المسرحية، فلقد كتبت مسرحيات موليير من وجهة نظر «نبالة البلاط» Noblesse de cour، ولذلك فإن المسرحيات الشخصية ليست أوصافا مجردة أو تحليلات نفسية، بل أهاجى لمجموعات اجتماعية، تتركز صورتها فى سجية من السجايا أو خاصية لشخصية من الشخصيات، فهى مسرحيات تهدف إلى هجاء البرجوازى الذى يعشق النقود دون أن يفكر - لحظة - أنها ما صنعت إلا للإنفاق، والذى يحب أن يمارس سلطانه فى الأسرة مثلما يحب أن يكون سيدا مهذبا. كما تهدف المسرحيات إلى هجاء المتعصب الدينى، عضو معسكر سان ساكريمو الذى يقتحم حياة الآخرين ويقاوم التحرر الأخلاقى

للبلاط. كما تهاجم رجل الجنسينية الذى يستحق الاحترام - بالطبع - لكنه يبالغ فى تزمته ويرفض أدنى التنازلات وأهونها.

وفى مواجهة كل هذه الأنماط الاجتماعية، يمكن لموليير أن يستحضر الواقع الاجتماعى كما يراه هو، ويستحضر الاتجاه الأخلاقى الخاص به - التحرر والأبيقورية - هذا الاتجاه الذى يتمثل فى تحرر المرأة والميل إلى الحلول الوسطى والإحساس باللياقة فى كل شىء. والأمر على النقيض من ذلك فى حالة دون جوان، فهو ليس أمر مجموعة اجتماعية مختلفة بل أمر الأفراد الذين يبالغون ولا يظهرون أى إحساس باللياقة، داخل المجموعة نفسها التى يصدر عنها عمل موليير. وهذا هو السبب فى استحالة أن نضع دون جوان فى تعارض مع اتجاه أخلاقى يختلف عن الاتجاه الذى تمثله شخصيته، فكل ما يمكن أن يقال له هو أنه على حق فيما يفعل، ولكن ليس إلى هذا الحد المتطرف أو الأخرق. وعلاوة على ذلك، فإن دون جوان يغدو شخصية إيجابية تماما، فى المجال الوحيد الذى يحبذ فيه الاتجاه الأخلاقى للبلاط المضى إلى الحد الأقصى ولا يجد أدنى مبالغة فى الشجاعة والجسارة. وبصرف النظر عن ذلك، فإن دون جوان على حق فى أن يعطى صدقة لشحاذ، ولكن دون مسلك مشين، وليس من الضرورى إطلاقا أن يسدد ديونه، ولكن عليه أن لا يبالغ فى استغفال المونسينيور ديمانش (ومرة أخرى لا يغدو اتجاه دون جوان اتجاها مكروها حقيقة فى هذا الجانب). وأخيرا، فإنه فيما يتصل بمشكلة العلاقة بالنساء، وهى الموضوع الرئيسى للجدال فى مسألة الاتجاه الأخلاقى للكائن المتحرر، فإن موليير كان عليه أن يوضح أن دون جوان على حق فيما يفعل، ولكنه يتجاوز الحد أيضا. والآن،

بصرف النظر عن الحقيقة البينة الواضحة وهى أن دون جوان يتجاوز الحد إلى درجة الاعتداء على قروية دون مراعاة مكانته، فإن هذا الحد نفسه ما كان يمكن تحديده بأى درجة من الحسم، ولم يكن موليير يستطيع القول إن دون جوان مخطئ فى إغواء امرأة كل شهر، حيث كان عليه أن يقنع بإغواء واحدة كل شهرين أو ستة. ومن هنا، جاء الحلُّ الذى يعبر بالضبط عما كان على موليير أن يقوله: إن دون جوان يتزوج، وليس فى ذلك ما يوجب الذم بل الثناء، ولكنه لسوء الحظ يتزوج مرة كل شهر، وفى ذلك إسراف حقيقى!

وما دمنا قد تحدثنا - بوجه خاص - فى هذا المقال عن الفرق بين علم الاجتماع البنيوى للأدب من ناحية والشرح التقليدى الذى يقدمه التحليل النفسى أو التاريخ الأدبى من ناحية أخرى، فإننى أرغب - الآن - فى تخصيص فقرات قليلة للصعوبات الإضافية التى تتميز بها البنيوية التوليدية عن البنيوية الشكلية من ناحية، وعن التاريخ التجريبى غير الاجتماعى من ناحية أخرى.

إن البنيوية التوليدية ترى أن مجال السلوك الإنسانى كله ذو خاصية بنيوية (وأنا أستخدم مصطلح السلوك الإنسانى بأوسع معانيه، بحيث يشمل السلوك المادى والفكر والخيال... إلخ). ولذلك فإن البنيوية التوليدية نقيض البنيوية الشكلية، تلك التى ترى فى الأبنية القطاع الأساسى، ولكنها لاترى سوى مجرد قطاع من السلوك الإنسانى الشامل، وتتجاهل ما يرتبط أوثق الارتباط بالموقف التاريخى المتعين أو

المرحلة المحددة من السيرة، مما ينتهى بها إلى نوع من الفصل بين الأبنية الشكلية والمضمون الخاص لهذا السلوك الإنساني. وعلى العكس من ذلك، تطرح البنيوية التوليدية فرضية مهمة بصفتها مبدأ أساسيا، وهى أن التحليل البنيوى يجب أن يمضى أبعد من ذلك بالمعنى التاريخى والفردى، ليؤسس يوما - عندما يغدو أكثر تقدما - جوهر المنهج الإيجابى فى التاريخ.

ولكن عالم الاجتماع الذى يدعم البنيوية التوليدية - عندما يواجه بالمؤرخ الذى يعزو الأهمية الأولى للحقيقة الفردية فى طابعها المباشر - يصطدم بعقبة هى نقيض العقبة التى باعدت بينه وبين [البنيوى] الشكلى لأن المؤرخ و[البنيوى] الشكلى يسلمان بنقطة أساسية - رغم التضاد الموجود بينهما - هى التعارض بين التحليل البنيوى والتاريخ الملموس.

ومن الواضح أنه ليست للحقائق المباشرة خاصية بنيوية. إنها ما يمكن أن يسمى - فى لغة العلم - بالخليط الذى يتكون من عدد لافت من عمليات البناء وهدم البناء **Structuration and destructuration** على نحو لا يمكن معه للعالم أن يدرسها على ما هى عليه، أى فى شكلها المعطى المباشر. ومن المعروف أن التقدم اللافت للعلوم المنضبطة يرجع - ضمن ما يرجع - إلى إمكان خلق مواقف تستبدل بالخليط، على المستوى التجريبى فى المعامل، أى تستبدل بتفاعل العوامل الفاعلة التى تكونها حقائق الحياة اليومية ما يمكن أن يسمى المواقف الخالصة، ومثال ذلك الموقف الذى يتم فيه تثبيت كل العوامل باستثناء العامل الذى يمكن جعله متغيرا، والذى يمكن منه دراسة الفعل. مثل هذا الموقف

يستحيل تحقيقه - للأسف - فى دراسة التاريخ. ولكن هنا - كما فى مجالات البحث الأخرى - فإن ما يظهر مباشرة لا يتطابق مع جوهر الظواهر (وإلا ما عاد للعلم فائدة كما قال ماركس يوما)، ولذلك فإن المشكلة المنهجية الأساسية للعلوم الاجتماعية والتاريخية هى - على وجه التحديد - مشكلة إيجاد تقنيات، يمكن بواسطتها الكشف عن العناصر الأساسية التى يؤسس تفاعلها وخليطها الواقع التجريبى. وكل المفاهيم المهمة للبحث التاريخى (مثل النهضة، والرأسمالية، والإقطاع، وأيضا الجنسينية، والمسيحية، والماركسية،... إلخ) تنطوى على الوضع المنهجى، فما أسهل أن نظهر أنها لم تتطابق تطابقا كاملا قط مع أى واقع تجريبى متعين. صحيح أن مناهج البنيوية التوليدية تمكننا - هذه الأيام - من تأسيس مفاهيم أكثر التصاقا بحقائق واقعية أقل شمولا، ولكن هذه المناهج ما زالت تنطوى على الوضع المنهجى نفسه. وما دمنا لا نستطيع أن نمعن النظر طويلا - هنا - فى المفهوم الأساسى للوعى الممكن[11]، فلنقل - على الأقل - إن توجه هذا الوعى صوب البحث المنهجى الملموس لا يمكن أن يصل إلى مدى الخليط الفردى، وإن عليه أن يتوقف قرب الأبنية المتلاحمة التى تكوّن عناصر هذا الخليط.

وما دام الواقع ليس ساكنا قط، فلعل ذلك هو الموضع الذى نقرر فيه أن الفرضية التى ترى أن الواقع يتكون كلية من عمليات بناء إنما هى فرضية يلزم عنها نتيجة مؤداها أن كل واحدة من هذه العمليات هى - فى الوقت نفسه - عملية هدم لبناء عدد من الأبنية السابقة التى لا تنشأ البنية الجديدة إلا على حسابها. هذا التحول من سيطرة البنية

القديمة إلى سيطرة البنية الجديدة فى الواقع التجريبى هو - تحديدا - ما يشير إليه الفكر الجدلى على أنه (التحول من الكم إلى الكيف).

وقد يبدو أكثر دقة - والأمر كذلك - أن نقول إن الواقع الاجتماعى والتاريخى، إنما هو خليط بالغ التعقيد، فى أى لحظة من اللحظات، خليط لا يتكون من أبنية فحسب، بل من عمليات بناء وهدم لبناء. ولن تكتسب دراسة هذا الواقع أى طابع علمى إلا بعد أن نقوم بتوضيح هذه العمليات الرئيسية بدرجة كافية من الدقة.

وعند هذه النقطة - تحديدا - تكتسب الدراسة الاجتماعية لروائع الخلق الثقافى قيمة خاصة بالنسبة إلى علم الاجتماع العام. لقد أكدنا الملمح المميز لإبداعات الخلق الثقافى، فضلا عن ميزته فى المجال الشامل للحقائق الاجتماعية والتاريخية. هذا الملمح يكمن فى البناء البالغ التقدم لإبداعات الخلق الثقافى، كما يكمن فى قلة العناصر المتغايرة الخواص وضعف تأثيرها داخل هذا البناء. ويعنى ذلك أن إبداعات الخلق الثقافى أكثر يسرا فى الدراسة البنيوية من الواقع التاريخى الذى ينتجها والتى تشكل هى جانبا منه، ويعنى ذلك - أيضا - أن هذه الإبداعات تؤسس مؤشرات قيمة، عندما توضع فى علاقة مع حقائق اجتماعية وتاريخية بعينها من حيث العناصر التى تتكون منها هذه الحقائق.

ويظهر ذلك مدى الأهمية البالغة لإدماج دراسة هذه الإبداعات فى مجال البحث الاجتماعى وعلم الاجتماع العام[١٢].

وهناك مشكلة مهمة أخرى فى البحث، وهى مشكلة التحقق Verification. ونود أن نذكر - ونحن بصدد هذه المشكلة - مشروعا

يخامر أذهاننا منذ مدة، ولكننا لم نتمكن من تنفيذه كاملا. ويرتبط المشروع بالتحول من شكل البحث الحرفى الفردى إلى شكل آخر ذى طابع جماعى أكثر منهجية، ولقد أثار فينا فكرة هذا المشروع العمل فى تحليل النصوص الأدبية عن طريق البطاقات المثقبة، ذلك العمل الذى ينطوى - فى أغلب الحالات - على طابع تحليلى، يبدأ من العناصر المكونة على أمل الوصول إلى دراسة شاملة عامة بدت لنا ذات طبيعة إشكالية دوما.

لقد دار النقاش طويلا بين الجدلية والوضعية منذ عهد بعيد، واستمر فى العصر الحديث منذ أيام بسكال وديكارت، ويمكن أن نخرج من هذا النقاش بأنه إذا كان الكل، أو البنية، أو الكيان العضوى، أو الجماعة الاجتماعية، أو الكلية النسبية، إذا كان هذا كله أعظم من مجموعة الأجزاء، فمن الوهم أن نفكر فى إمكان فهم الأجزاء بالبدء من أى دراسة لعناصرها المكونة أيا كانت التقنية المستخدمة فى البحث. ومن الواضح - فى المقابل - أن المرء لا يمكن أن يكتفى بدراسة الكل متغافلا عن الأجزاء؛ لأن الكل لا يوجد إلا من حيث هو مجموع الأجزاء التى تصنعه ومجموع العلاقات التى تربط بين هذه الأجزاء.

وفى الحق، إن البحث يأخذ عندنا - دائما - شكل المراوحة المستمرة بين الكل والأجزاء، أى أنه يقوم على محاولة الباحث بناء نموذج يقارنه بالعناصر، ثم ينقلب إلى الكل ليحدده، ثم يعود مرة أخرى إلى العناصر، وهكذا دواليك، إلى أن يأتى وقت يرى الباحث فيه أن

النتيجة التى وصل إليها نتيجة مقنعة تستحق النشر، وأن استمرار العمل فى المشروع نفسه يتطلب جهدا لا يتناسب والنتائج الإضافية التى قد يأمل الحصول عليها. ونظن أنه من الممكن - فى هذا السياق - أن نطرح عملية قد تكون أكثر تنظيما وأكثر جماعية، تتم فى مرحلة متوسطة من البحث؛ إذ يبدو لنا أنه يمكن للباحث - عندما يبنى نموذجا يراه محققا لدرجة معينة من الإمكان Probability - أن يراجع هذا النموذج مع فريق من المعاونين، بمقارنة النموذج بكل العمل الذى يدرسه فقرة فقرة فى حالة النص النثرى، وبيتا بيتا فى حالة القصيدة، وقولة قولة فى حالة المسرحية، وبذلك يحدد الباحث:

(أ) إلى أى مدى تندمج الوحدة المحلَّلة فى الفرضية الشاملة.

(ب) قائمة العناصر والعلاقات الجديدة التى لم تدخل فى النموذج الاستهلالى.

(جـ) درجة التردد - داخل العمل - للعناصر والعلاقات التى تدخل فى النموذج.

إن مثل هذه المراجعة تمكن الباحث بالتالى من:

(أ) أن يصحح مخططه فيما يتصل بتفسير النص كله.

(ب) أن يعطى نتائجه بعداً ثالثا، هو بعد التردد المدروس لعناصر وعلاقات مختلفة تصنع النمط الشامل فى العمل المدروس.

ولما كنا غير قادرين على إجراء بحث من هذا النوع على مجال واسع فقد قررنا - حديثا - أن نقوم ببحث تجريبى أصغر، باعتباره نوعا من النموذج الأولى للبحث الأوسع، مع معاونينا فى بروكسل، وذلك على «الزنوج» لجينيه، وهو عمل يتصل بما خططنا له من فرضية متقدمة

تماما[١٣]. وكان التقدم بالغ البطء بالطبع، فدراسة نص مثل «الزنوج» تستغرق أكثر من عام جامعى. ولكن نتائج تحليل الصفحات العشر الأولى كانت مفاجئة؛ إذ إنها قد مكنتنا - علاوة على مجرد التحقق- من أن نتخذ الخطوات الأولى لمنهجنا فى حقل الشكل بأضيق معانى الكلمة، حيث كنا نظن أن هذا الحقل مدخر لمتخصصين كان غيابهم مصدر أسف عظيم دائم لمجموعات عملنا.

وأخيرا، أود أن أذكر إحدى إمكانيات توسيع البحث لكى أختم مقالى، وهى إمكانية لم أستكشفها بعد، ولكنى أفكر فيها منذ وقت، ومنطلقى إليها دراسة جوليا كريستيفا عن باختين[١٤].

ورغم أنى لم أذكر أى شىء مباشر عن القيمة فى هذا المقال، فمن الواضح أن كل بحثنا يتضمن مفهوما محددا عن القيمة الجمالية بعامة والقيمة الأدبية بخاصة. ويرتبط هذا المفهوم بالأفكار التى تطورت فى علم الجمال الألمانى الكلاسيكى، بدءا من كانط ومرورا بهيجل وماركس، وانتهاء بالأعمال الأولى لجورج لوكاش الذى يحدد القيمة الجمالية بوصفها تجاوزا لتوتر قائم بين قطب التنوع والوفرة الحسية من ناحية، والوحدة التى تنتظم هذا التنوع فى كل متلاحم من ناحية ثانية. ومن هذه الزاوية تتحدد أهمية العمل الأدبى وقيمته تبعا لدرجة الفعالية التى يتم بها تجاوز هذا التوتر، أى أن قيمة العمل تتصاعد بتصاعد وفرته الحسية وتعدد عالمه من ناحية، وانتظام هذا العالم وتأسيسه لوحدة بنيوية من ناحية ثانية.

ومن الواضح - والأمر كذلك - أن أغلب عملنا وعمل الباحثين الذين ألهمتهم كتابات لوكاش الأول، يتركز حول قطب واحد من قطبى

هذا التوتر، أعنى عنصر الوحدة الذى يأخذ - فى الواقع التجريبى - شكل بنية تاريخية متلاحمة دالة، يمكن أن نجد أساسها فى سلوك مجموعات اجتماعية متميزة. لقد توجهت أبحاث هذه المدرسة - فى مجال علم اجتماع الأدب - صوب الكشف - فى المحل الأول - عن أبنية متلاحمة متحدة، تحكم العالم الشامل الذى يؤسس - فى تصورنا - دلالة كل عمل أدبى مهم. وبسبب ما قلته من قبل، فإن هذه الأبحاث لم تخط حديثا - جدا - خطواتها الأولى فى اتجاه الصلة البنيوية بين عالم العمل الأدبى وشكل التعبير عنه.

أما قبل ذلك فقد كانت أبحاث هذه المدرسة تنظر إلى القطب الثانى من التوتر - أى التعدد والوفرة - على أنه جزئيات المادة التى كان يقال عنها على الأكثر - فى حالة العمل الأدبى - أنها قد صيغت من تعدد الكائنات الفردية الحية التى واجهت مواقف متميزة، أو صيغت من صور فردية، وذلك ليتم التمييز بين الأدب والفلسفة التى تعبِّر عن رؤى العالم نفسها، ولكن على مستوى التصورات العامة. (لايوجد هناك «موت» مجرد فى فيدرا أو «شر» مجرد فى فاوست لجوته، بل موت شخصية هى فيدرا وصفة متفردة تماما فى ميفستوفيليس. وفى المقابل، لا توجد شخصيات فردية سواء عند هيجل أو بسكال بل «شر» و«موت» مجردين فحسب).

لقد كنا نسلك دائما - ونحن نتابع بحثنا فى علم اجتماع الأدب -كما لو كان وجود فيدرا وميفستوفيليس هو حقيقة لا سلطان للعلم عليها، وكما لو كان لكل شخصية غنية من هاتين الشخصيتين جانب

فردى خالص لخلق ما، يرتبط بموهبة الكاتب وسيكولوچيته، فى المحل الأول.

ولقد بدا لى أن أفكار باختين كما قدمتها كريستيفا- ومن المحتمل الشكل الأكثر جذرية الذى تمنحه لهذه الأفكار عندما تبسط مفاهيمها الخاصة(١٥) - بدا لى ذلك على أنه يفتح مجالا جديدا شاملا لمجالات البحث الاجتماعى التطبيقى فى الخلق الأدبى.

وكما كنا نفعل فى دراساتنا الملموسة، حين أكدنا - على وجه القصر غالبا- رؤية العالم من حيث تلاحم العمل الأدبى ووحدته، فإن كريستيفا(١٦) فى برنامج دراستها (حيث تشخص على نحو صائب هذا البعد من البنية العقلية من حيث هو مرتبط بالعمل وبالفعل الجماعى وبالدوجماطية والقمع فى حده الأقصى) تؤكد -ابتداء - كل ما هو مفتوح على السؤال، وما هو معارض للوحدة، وما له - فيما ترى (وأظنها على صواب فى ذلك أيضا) - بعد غير امتثالى نقدى.

ويبدو لى - الآن - أن كل جوانب العمل الأدبى التى يبرزها باختين وكريستيفا تتفق تماما مع قطب الوفرة والتعدد فى المفهوم الكلاسيكى للقيمة الجمالية.

ويعنى ذلك أن كريستيفا - فيما أرى - تتبنى وضعا أحادى الجانب، عندما ترى فى الخلق الثقافى وظيفة للتعارض والتنوع فى المحل الأول (أى وظيفة «للديالوج» الذى يعارض «المونولوج» إذا استخدمنا مصطلحاتها). ولكن ما تصفه كريستيفا - مع ذلك - يمثل بعدا حقيقيا لكل عمل أدبى مهم حقا. يضاف إلى ذلك أن تركيزها ليس على الصلة

القائمة بين رؤية العالم والفكر التصورى الاجتماعى لهذه العناصر فحسب، بل إلى ما ترفضه هذه العناصر وتنكره أو تدينه.

وعندما ندمج هذه التأملات فى الاعتبارات التى طوَّرناها إلى الآن، فإننا ننتهى إلى فكرة مؤداها أن كل الأعمال الأدبية العظيمة تقريبا تتضمن وظيفة نقدية فى جانب منها، وذلك بقدر ما تتجه هذه الأعمال إلى تجسيد الأوضاع التى تدينها، بواسطة خلق عالم ثرى ومتعدد لشخصيات فردية ومواقف متميزة، والتعبير عن كل ما يمكن صياغته إنسانيا لصالح اتجاهها وسلوكها.

ويعنى ذلك أن هذه الأعمال، حتى إن عبَّرت عن رؤية خاصة للعالم، فإنها تنتهى - لأسباب أدبية وجمالية - إلى صياغة حدود هذه الرؤية والقيم الإنسانية التى لابد من التضحية بها دفاعا عن هذه الرؤية.

ويترتب على ذلك أنه يمكن أن نمضى أبعد مما مضينا - على مستوى التحليل الأدبى - وذلك بالكشف عن العناصر المضادة التى يجب أن تتجاوزها الرؤية المبنية للعمل وتنظيمها. وبعض هذه العناصر ذو طبيعة أنطولوچية، وبخاصة الموت الذى يؤسس صعوبة مهمة بالنسبة إلى أى رؤية للعالم، باعتباره محاولة تهدف إلى إعطاء معنى للحياة. وبعض هذه العناصر ذو طبيعة بيولوچية، وبخاصة النزعة الشهوية Eroticism بكل مشكلات الكبت التى يدرسها التحليل النفسى. ولكن هناك - أيضا، وبالدرجة نفسها من الأهمية - عددا من عناصر الطبيعة التاريخية والاجتماعية. وذلك هو السبب فى أن علم الاجتماع يمكن أن يقدم إسهاما مهما، فى هذه النقطة، بأن يظهر لنا الأسباب التى تجعل

الكاتب يختار – فى موقف تاريخى محدد، من بين عدد هائل من التجسدات الممكنة للأوضاع المضادة والاتجاهات التى يدينها – عددا محدداً يشعر الكاتب بأن له أهمية خاصة.

إن الرؤية التى تجسدها تراجيديا راسين تدين – بطريقة جذرية – من أسميناهم المتوحشين Les Fauves الذين تحكمهم الأهواء، والدمى Les Pantis الذين يخطئون الحكم على الواقع. ويكفى أن نتذكر إلى أى نقطة يتجسد الواقع والقيمة الإنسانية فى مآسى راسين، خلال شخصيات مثل أورست وهيرميون وآجريبين، أو نيرون وبريتانكس وأنتيخوس وهيبوليت وتيزيه، أو إلى أى مدى يعبر نص راسين عن مطامح هذه الشخصيات وآلامها، بطريقة شاملة.

إن ذلك كله يحتاج إلى تحليل أدبى مفصل. وأيا كان الأمر، فإننا نرى أنه إذا كان التعبير الأدبى عن الأهواء والصراع على القوة السياسية فى مسرح راسين أقوى من التعبير عن الفضائل التى تبدو سلبية عاجزة عن التعامل مع الواقع أو فهمه، فإن هذا الاختلاف فى كثافة التعبير الأدبى يستند إلى الحقائق الاجتماعية والروحية والعقلية للمجتمع الذى عاش فيه راسين، كما يستند إلى واقع القوى الاجتماعية التى عارضتها الجنسينية.

ولقد شخَّصنا – من قبل – واقع المجموعات الاجتماعية التى تتوافق معها شخصيات مثل هرباجون وجورج داندن وتارتوف وألسست ودون جوان فى مسرح موليير (من البرجوازية ومعسكر سان ساكريمو، وعصبة المتزمتين، والجنسينيين، وأرستقراطية البلاد المستسلمة للغلو) أو

التى تستجيب لها شخصية مثل فاجنر (فكر الاستنارة) فى مسرحية "فاوست" لجوته.

وعند هذه النقطة نتوقف بدراستنا. ومن الواضح أن هذا الجزء الأخير ليس له من قيمة – حاليا – سوى أنه برنامج يعتمد تنفيذه على ما يمكن اتخاذه من إجراءات فى مستقبل تقدم البحث الاجتماعى فى دراسة الخلق الثقافى.

□

هوامش

(١) اضطر ديكارت إلى أن يختزل القطة فيجعل منها آلة، أى أن يستبعدها باعتبارها حقيقة متعينة، أما سارتر فلم يترك لها مكانا فى الوجود والعدم l'Être et Le Néant حيث لا يميز سوى الوعى فى ذاته En-Soi والوعى لذاته Pour-Soi.

(٢) انظر لوسيان جولدمان «الإله الخفى» .Le Dieu Caché, Paris: Gallimard 1956 و«العلوم الإنسانية والفلسفية» ,Sciences Humaines et Philosophie .Paris: Gonthier. 1966

و«أبحاث جدلية» .Recherches Dialectique, Paris: Gallimard. 1959

و«الذات والخلق الثقافى» .Le Sujet de la Création Culturelle
Communication to the second colloque International de Sociologie de la littérature. 1965

(٣) هذا هو السبب فى أن كتاب فرويد الشهير Traumdeutung نشر بالفرنسية تحت عنوان «شرح الأحلام» Explication de Rêves، ولم يحدث إلا بعد سنوات عديدة أن أدركت مجموعة من المحللين النفسيين أن كلمة Deutung تعنى «التفسير» وليس الشرح. والحق أن العنوان لم يثر أية مشكلة؛ لأنه عنوان له سلامة العنوان الأصلى، إذ يستحيل فى التحليل الفرويدى أن نفصل التفسير عن الشرح؛ لأن كليهما يطبق على اللاوعى.

(٤) لقد قلت من قبل إن المشكلة أبسط فى حالة النصوص الأدبية، بسبب ما تنطوى عليه من بناء متطور فى موضوعاتها التى هى موضوع البحث، وبسبب العدد المحدود من المعطيات (النص كله وليس سوى النص) ومن الممكن فى أغلب الحالات، إن لم يكن فى النظرية ففى التطبيق، أن نستبدل بهذا المعيار الكيفى معيارا كميا، هو أكبر قدر كافٍ من النص.

(٥) أنا أؤكد هذه النقطة؛ لأنني غالبا ما أجد المتخصصين في الأدب، عند مناقشتهم، يزعمون أنهم يرفضون الشرح ويقنعون بالتفسير في حين أن أفكارهم، في الحقيقة، أفكار شارحة مثل أفكاري، وما كانوا يرفضونه هو الشرح الاجتماعي من أجل الشرح السيكولوجي الذي أصبح شرحا متضمنا؛ لأنه شرح متقبل تقليديا.

والحق أن تفسير العمل - وذلك مبدأ له أهمية خاصة - يجب أن يشمل كل العمل على المستوى الحرفي، كما يجب أن يعتمد اختبار سلامته كل الاعتماد على الاتساق بين الجزء المفسر وبقية النص الذي يتكامل معه. أما الشرح فإن عليه أن يراعي تولد النص نفسه، ويعتمد اختيار سلامته كل الاعتماد على إمكانية تأسيس ارتباط صارم على الأقل - وعلاقة وظيفية دالة بقدر الإمكان - بين تقدم رؤية العالم وتولد النص النابع منها من ناحية، وبين هذه الرؤية وظواهر خارجية متعينة لها من ناحية أخرى.

وهناك نوعان من الوهم أكثر انتشارا من غيرهما، وأكثر خطرا على البحث، ويتمثل أولهما في توهم أن النص يمكن أن يكون معقولا أو مقبولا من فكر الناقد. ويتمثل الوهم الثاني في السعي وراء شرح يوافق الأفكار العامة للناقد نفسه أو للمجموعة التي ينتمي إليها ويجسد أفكارها. ويصبح المطلوب في كلا الحالين هو اتفاق الحقائق مع أفكار الباحث نفسها، أما ما نفعله نحن فهو أن نوجد حلولا للصعاب والحقائق التي تتعارض تعارضا واضحا مع الأفكار التي نتقبلها.

(٦) وبالمثل يستشهد مؤلف رسالة جامعية شهيرة عن بسكال بما يقوله بسكال نفسه من «أن الأشياء صادقة أو زائفة حسب وجهة النظر التي ينظر بها المرء إليها»، ثم يضيف، كديكارتي طيب، أن بسكال عبر عن نفسه بطريقة سيئة، وأن ما كان يعنيه بسكال هو أن الأشياء تبدو صادقة أو زائفة حسب وجهة النظر التي ينظر بها المرء إليها.

(٧) تؤسس هذه الحقيقة نفسها الشرط المعرفي والاجتماعي النفسي لمثل هذا البقاء.

(٨) يمكن أن يضاف - في هذا الإطار - أنه كان من الممكن - في أول محاولة قمنا

بها في بروكسل، وكانت تهتم بمسرحية «الزنوج» Les Nègres - أن نعلل من الصفحات الأولى الفرضية المتصلة ببنية عالم العمل، مثلما كان من الممكن تعليل سلسلة كاملة من العناصر الشكلية للنص.

(٩) تنشأ الصعوبة الأساسية التى تقدمها أغلب الدراسات عن بسكال من أن مؤلفى الأعمال المدروسة عندما يبدأون من شرح سيكولوچى سواء أكان مباشرا أم ضمنيا، لا يتخيلون أن بسكال يمكنه فى أشهر قليلة، وربما فى أسابيع قليلة، أن يتحول من وضع فلسفى إلى وضع آخر مناقض، على نحو كان معه بسكال أول مفكر أوروبى غربى يصوغ الوضع الجديد صياغة بالغة الدقة.

وهم يسلمون بوجود صلة واضحة بين الأقاليم Les Provincialles والأفكار Les Pensées. ولكن ما دام النصان لم يستجيبا إلى تفسير يوحد ما بينهما، يضطر هؤلاء المؤلفون إلى استحضار كل أنواع المبررات (من مبالغات أسلوبية، ونصوص كتبت عن التهتك، ونصوص معبرة عن فكر المتهتك وليس فكر بسكال،... إلخ) ليشرحوا كيف أن بسكال قصد إلى أن يقول شيئا مختلفا تماما - أو على الأقل فكر فى شىء مختلف - عما كتبه بالفعل. أما نحن فنأخذ السبيل المخالف، ونبدأ بأن نلاحظ الطبيعة المتلاحمة الدقيقة فى كل من العملين، وبعد أن نلاحظ أن كليهما على العكس من الآخر، نطرح السؤال بعد ذلك فحسب، عن الكيفية التى كان من الممكن بها لأى فرد، مهما كانت عبقريته، أن يعبر سريعا من وضع فكرى إلى وضع آخر، مختلف تماما عن الأول بل مناقض له. من هنا، اكتشفنا بارسوس Parcos والجنسينية المتطرفة، وهو اكتشاف سلط الضوء المباغت على المشكلة كلها.

والحق أن بسكال كان عليه - فى أثناء كتابته الأقاليم - أن يواجه مدرسة لاهوتية وأخلاقية محكمة التفكير، تتمتع بنفوذ عظيم فى دوائر الجنسينية. ولما كانت هذه المدرسة قد نقدته ورفضت النظريات التى تمسك بها، فقد كان عليه أن يتأمل فى الأمر طويلا، لمدة تربو على العام؛ ليرى ما إذا كان هو أو نقاده المتطرفون على صواب. وهكذا، فإن القرار لصالح تغيير الوضع ظل ينضج على مهل فى ذهنه. وليس هناك شىء مفاجئ فى أن يتحول مفكر له قامة بسكال بعد

فترة طويلة من التأمل في الوضع الذى كان عليه، ويتبنى موقف ناقديه بحيث يصوغ الموقف - بعد ذلك - صياغة أكثر جذرية وتلاحما مما فعله المنظّرون الأساسيون الذين دافعوا عن هذا الوضع قبل أن يدافع هو نفسه عنه.

(١٠) إن هذه العودة إلى العلوم Sciences التى كانت سلوكا منطقيا قد صدمت الجنسينيين الآخرين الذين لم يسلموا بالرهان Pari؛ لأنهم كانوا واثقين من وجود الإله، ومن هنا رويت تلك الخرافة الساذجة عن هجمة وجع الأسنان التى قادت إلى اكتشاف الروليت.

(١١) انظر لوسيان جولدمان: «الوعى الفعلى والوعى الممكن»:

Conscience Réelle et Conscience Possible

. Communication to the fourth World Sociology Congress. 1959.

و"العلوم الإنسانية والفلسفية":

Sciences Humaines et philosophie, Paris: Conthier, 1966.

(١٢) بقدر ما تتجه الأعمال الأدبية العظيمة إلى ما هو أساسى فى الواقع الإنسانى، فى عصر من العصور، فإن دراسة هذه الأعمال يمكن أن تزودنا بمؤشرات قيمة تتصل بالبنية الاجتماعية النفسية للأحداث فى هذا العصر. وهكذا، يمكن أن يكون موليير - فيما نرى - قد وضع يده على الجانب الأساسى من الواقع التاريخى و وصفه عندما يكشف، فى عصبة المتزمتين، عن جهد تجميع البرجوازية لمقاومة التغيرات الاجتماعية والأخلاق الجديدة التى أحدثتها هذه التغيرات، خصوصا فى البلاط، حيث مواطن المماحكة القليلة بين اللوردات الكبار. ومن هنا، تصبح محاولة ترتوف Tartuffe فى إغواء أرجون Argon محاولة أساسية، ويصبح ما قرره دون جوان من تظاهر منافق بالطيبة والتزمت مجرد مبالغة من المبالغات والأكاذيب العديدة، التى تقع على مستوى تهتكه نفسه وموقفه الشائن فى مشهد الشحاذ على سبيل المثال.

(١٣) انظر لوسيان جولدمان: «مسرح جينيه، دراسة اجتماعية»:

Le Théâtre de Genet. Essai d'Étude Socologique, paris-Cahiers Renaud-Barrault, November. 1966.

(١٤) نشرت فى (نقد) Critique، رقم٢٣٩. ويجب أن نوضح - هنا - أننا لا نوافق، تماما على منظور كريستيفا Kristeva. ولقد طوَّرتُ الاعتبارات التى أقدمها - هنا - بعد قراءة دراستها، دون تطابق معها.

(١٥) فيما يتصل بقسمة الأعمال الأدبية إلى أعمال حوارية Dialogical وأعمال مناجاة Monological تضيف كريستيفا حقيقة مؤداها أنه حتى الأعمال الأدبية التى وصفها باختين Bakhtin بوصفها أعمال مناجاة تظل تحتوى - ما دامت أدبا - على عنصر حوارى نقدى.

(١٦) لأننا لا نعرف الروسية، ولسنا قادرين على قراءة أعمال باختين، فمن الصعب علينا أن نميز بوضوح بين أفكار باختين الخاصة وتطوير كريستيفا لهذه الأفكار، ولهذا السبب نشير فى هذه المقالة إلى منظور كريستيفا وباختين، بينما نعزوه إلى كريستيفا.

عن الأدب بوصفه شكلا أيديولوچيا(*)

ايتيان باليبار وبيير ماشرى

تقديم الترجمة:

خطَّط كتاب ماشرى «نظرية فى الإنتاج الأدبى» (نشر أول مرة عام ١٩٦٦) استراتيجية نقدية تركِّز على شروط إنتاج النص الأدبى، من حيث هى شروط منقوشة على نحو صامت، داخل النص نفسه، وكانت هذه الاستراتيجية تطويرا لمفهوم ألتوسير عن القراءة الدلالية، فى كتاب (قراءة رأس المال)، ذلك المفهوم الذى يعيد تشييد مجال للخطاب بقصد تعيين شروط إمكان النص. وقد قصد ماشرى - فى كتابه - إلى إبراز الآثار الخفية للتناقض الأيديولوچى داخل النص الأدبى، أى التناقضات التى تتقنع بوسائل شكلية متنوعة كالحلول المطروحة على مستوى الحبكة والشخصية.

ويشرح ماشرى - فى لقاء صحفى منشور فى الأحرف الحمراء (٥ - ١٩٧٧) - الفارق بين عمله الشكلى المبكر فى كتابه

(*) العنوان الأصلى للبحث:

"On Literature as an Ideological Form", by Etienn Balibar and Pierre Macherey

وهو مأخوذ من كتاب:

Untying the Text: A Post - Structuralist Reader, edited and introduced by Robert Young, published by Routledge Kegan & Paul, 1981

ومقاله الحالى عن الأدب بوصفه شكلا أيديولوچيا، بأنه فارق يجب النظر إليه من خلال تأثير دراسة ألتوسير عن الأيديولوچيا والأجهزة الأيديولوچية للدولة (١٩٦٩). لقد كانت دراسة ألتوسير - فيما يذهب ماشرى - بمثابة تطور نظرى نتج عن التأمل فى أحداث مايو ١٩٦٨ فى فرنسا. وتكمن أهمية هذه الدراسة فى حقيقة أنها تنقطع عن المفهوم الجوهرى للأيديولوچيا، ذلك المفهوم الذى يرى الأيديولوچيا بوصفها وهما، يناقض الواقع، أو نسقا من الأفكار (الزائفة) التى تحجب البنية المادية الفعلية. وبقدر ما تواجه دراسة ألتوسير الفكرة التى تسوِّى بين الأيديولوچيا والوعى الزائف، والتى كان لها تأثيرها بواسطة كتابات جورج لوكاش على وجه الخصوص، فإن دراسة ألتوسير تذهب إلى أن الأيديولوچيا نسق مادى من الممارسات الاجتماعية، وأن دراسة الأيديولوچيا ليس معناها دراسة الأفكار بل دراسة الممارسات المادية للأجهزة الأيديولوچية (الدينية والتعليمية والعائلية والقانونية...إلخ) للدولة، والعمليات التى تتشكل بها الذوات فى الأيديولوچيا.

ويتمثل تأثير هذه الدراسة على عمل ماشرى فى تحويل انتباهه عن مشكلة علاقة العمل الأدبى بالشروط التاريخية للإنتاج إلى التأثيرات الأيديولوچية التاريخية (أو المعاصرة) المحددة لهذا العمل فى المجتمع الذى يقرأ فيه. وكتاب رينيه باليبار (الخياليات الفرنسية Les Français Lictifs) الذى يمثل هذا المقال مقدمة له، هو دراسة تختبر فرضية ألتوسير، من خلال تحليل أوجه

استخدام الأدب بوصفه جزءا من النظام التعليمى، وتنتهى الدراسة إلى أن الاختلاف بين اللغة الفرنسية الأدبية ولغة الحديث يتم استغلالها، لإحداث أثر مادى ملحوظ تتحقق به السيطرة الأيديولوچية بواسطة اللغة.

وقد كان ألتوسير – فى الحقيقة – ينظر إلى الفن بوصفه حالة خاصة، تتوسط ما بين الأيديولوچيا والعلم (أى المعرفة)، ويقرن تأثيرها بإحداث (تباعد داخلى) عن الأيديولوچيا مما يساعد على رؤيتها. ويرفض ماشرى وباليبار هذه النظرة ذاهبين إلى أن دراسة الفن من وجهة نظر جمالية (بما فى ذلك أغلب النقد الأدبى) متضمنة بالضرورة فى عملية السيطرة الأيديولوچية، وبقدر ما يدعوان إلى قطيعة كاملة مع «علم الجمال» فإنهما يرفضان مقولة «الأدب»، ويتقبلان ما أشار إليه فوكو – فى «نظام الأشياء» – من أن مفهوم الأدب قد تم اختراعه خصيصا لأجل الحقيقة البرجوازية فى القرن التاسع عشر، ويذهبان إلى أن الظاهرة الأدبية لا توجد خارج أوضاعها التاريخية والاجتماعية، والأعمال الأدبية لا توجد بوصفها موضوعات متعالية، أبدية وثابتة. إنها تُنتَج فى ظل شروط اجتماعية محددة ويعاد إنتاجها فى ظل شروط مختلفة فى كل حقبة. ولا معنى لفكرة العمل الأدبى بوصفه موضوعًا فى ذاته، فالعمل الأدبى لا يمكن النظر إليه منفصلا عن آثاره المتعينة، آثاره التى تتحدد ماديا داخل ممارسات اجتماعية.

* * *

هل هناك نظرية ماركسية للأدب؟ ومم يمكن أن تتكون؟ هذا سؤال قديم وأكاديمى فى الغالب، وهدفنا هو إعادة صياغته على مستويين وتقديم مقترحات جديدة.

١- الأطروحات الماركسية عن الأدب ومقولة «الانعكاس»

١-١- هل يمكن وجود علم جمال ماركسي؟

ليس هدفنا تقديم وصف للمحاولات التى تمت لتجسيد هذه الفكرة أو المجادلات التى أحاطت بها، فنحن نقصد، فحسب، إلى لفت الانتباه إلى أن تكوين علم للجمال (وبخاصة علم جمال أدبى) كان يطرح على الماركسية دائما مشكلتين يمكن الوصل أو الفصل بينهما: (١) كيف نشرح الطراز الأيديولوچى بالفن والأثر الجمالى؟ (٢) كيف نحلل ونشرح الوضع الطبقى (أو الأوضاع الطبقية التى يمكن أن تتناقض فيما بينها) للمؤلف والنص الأدبى على سبيل التخصيص داخل الصراع الأيديولوچى الطبقى؟

ومن الواضح أن المشكلة الأولى وافدة، تفرضها الأيديولوچيا السائدة على الناقد الماركسى لتدفعه دفعا إلى إنتاج علم جمال خاص به، وتصفية الحساب مع الفن أو العمل الفنى أو الأثر الجمالى، شأنه فى ذلك شأن لسنج أو هيجل أو تين أو ڤالير أو غيرهم.

وما دامت هذه المشكلة مفروضة على الماركسية من الخارج فإنها تطرح خيارين: إما أن ترفض الماركسية المشكلة فتثبت عجزها عن شرح الواقع، بوصفه قيمة مطلقة لعصرنا، قد أخذت تحتل المكانة السامية

للدين. وإما أن تعترف الماركسية بالمشكلة فتضطر إلى التسليم بالقيم الجمالية والإذعان إليها. وتلك نتيجة أفضل بالنسبة إلى الأيديولوچيا السائدة، من حيث إنها قد فرضت على الماركسية تقبل القيم الجمالية للطبقة السائدة فى إشكاليتها Problematic الخاصة، وهو وضع له دلالة سياسية عظمى فى حقبة تصبح فيها الماركسية أيديولوچيا الطبقة العاملة.

وفى الوقت نفسه، فإن المشكلة الثانية مستنبطة من داخل نظرية الماركسية وممارستها فى مجالها الخاص، ولكن بطريقة يمكن معها أن تظل المشكلة تقديما شكليا وآليا. والمحك الضرورى - فى هذه الحالة - هو الممارسة، سواء الممارسة العلمية فى المحل الأول أو الممارسة السياسية فى المحل الثانى. أما من منظور الممارسة العلمية، فإن السؤال الذى يجب أن تطرقه الماركسية هو: هل يؤدى فعل مواجهة النصوص الأدبية بأوضاعها الطبقية إلى فتح مجالات جديدة من المعرفة وإلى طرح مشكلات جديدة ابتداءً؟ ودليل صحة صياغة هذا السؤال هو قدرته على التوضيح الموضوعى - داخل المادية التاريخية نفسها - لفئة كاملة من المشكلات التى لم تحل، والتى لم تكن معروفة فى بعض الأحيان(١).

ومن المنظور الثانى للممارسة السياسية نفسها، بقدر ما هى فاعلة داخل الأدب، فإن أقل ما يجب أن يطلبه المرء من نظرية ماركسية هو أنها لابد من أن تُحدث تحولا فعليا، ممارسة جديدة، سواء فى إنتاج النصوص وأعمال الفن أو فى الاستهلاك الاجتماعى لهذه النصوص والأعمال. ولكن هل هذا التحول هو تحول فعلى حقا، حتى عندما يكون له أحيانا أثر سياسى مباشر - أعنى الحقيقة البسيطة الخاصة بتلقين

ممارسى الفن (من كُتّاب وفنانين بل معلّمين وتلامذة) الأيديولوچيا الماركسية الخاصة بشكل الفن و وظيفته الاجتماعية (حتى عندما يكون لهذه العملية عائد سياسى مباشر)؟ هل يكفى ببساطة أن نعطى الماركسية والمناصرين لها دورهم فى تذوق الأعمال الفنية واستهلاكها بطريقتهم الخاصة؟ الواقع، إن التجربة تثبت أنه من الممكن تماما استبدال التيمات الماركسية الجديدة – أى المصاغة فى لغة الماركسية – بالأفكار الأيديولوچية السائدة فى الحياة الثقافية، الأفكار التى هى برجوازية أو برجوازية صغيرة فى أصلها، ومع ذلك لا يتغير موضع الأدب داخل الممارسة الاجتماعية، ومن ثم لا تتغير العلاقة العملية التى تربط الأفراد والطبقات بأعمال الفن التى ينتجونها، إذ تبقى المقولة العامة للفن مسيطرة على الإنتاج والاستهلاك اللذين يتم فهمهما وممارستهما داخل هذا الطراز، سواء كان ملتزما، أو اشتراكيا، أو بروليتاريا، أو غير ذلك.

ومع ذلك، فقد كانت فى الكلاسيات الماركسية عناصر يمكن أن تشق طريقا – ليس إلى «علم جمال» أو «نظرية للأدب»، بل «نظرية للمعرفة». ومع ذلك، فهذه العناصر – بطرازها فى ممارسة الأدب وما يتضمنه من وضع نظرى يستند تماما إلى ممارسة طبقة ثورية – تواجهنا بأطروحات عن الآثار الأدبية، أطروحات تتحول – بتشكيلها داخل إشكالية المادية التاريخية – إلى أطروحات للتحليل العلمى و – من ثم – التاريخى للآثار الأدبية(٢).

هذه المقدمات العامة جدا كافية لأن يظهر لنا أن المشكلتين اللتين انقسمت بينهما المحاولات الماركسية هما مشكلة واحدة فى واقع الأمر،

فالقدرة على تحليل طبيعة الأوضاع الطبقية والتعبير عنها فى الأدب وناتج ذلك (من نصوص وأعمال تدرك بوصفها أدبا) هى نفسها القدرة على تحديد الطراز الأيديولوچى للأدب وتعرّفه فى آن. ولكن ذلك يعنى أن المشكلة لابد من معالجتها بنظرية لتاريخ الآثار الأدبية، نظرية تكشف بوضوح عن العناصر الأولية لعلاقة هذه الآثار بأساسها المادى، كما تكشف عن تطوراتها (لأنها ليست أبدية) وتحولاتها المقصورة (لأنها ليست ثابتة).

١-٢ المقولة المادية للانعكاس :

لنكن واضحين، إن الأطروحات الماركسية الكلاسية عن الأدب والفن تنطلق من المقولة الفلسفية الأساسية للانعكاس، ومن ثم فإن الفهم التام لهذه المقولة هو مفتاح المفهوم الماركسى للأدب.

فى النصوص الماركسية عن هذا المفهوم المادى، النصوص التى كتبها ماركس وإنجلز عن بلزاك، ولينين عن تولستوى، فإن الانعكاس يعالج من حيث هو انعكاس مادى، انعكاس لواقع موضوعى، مما يعنى فهم الأدب بوصفه واقعا تاريخيا - فى شكله نفسه الذى يسعى التحليل العلمى إلى إدراكه.

ويكتب ماوتسى تونج - فى أحاديث ملتقى ينان عن الأدب والفن- ما يلى: «إن أعمال الأدب والفن - من حيث هى أشكال أيديولوچية - ناتجة عن حياة مجتمع بعينه فى صراعه الإنسانى»(٣).

ومن هنا، فإن أول ما تقتضيه مقولة الانعكاس من المنظِّرين الماركسيين هو تقديم مؤشر **index** على واقع الأدب. إنه لا يسقط من السماء، وليس نتاج (خلق) غامض بل نتاج ممارسة اجتماعية (بالأحرى ممارسة اجتماعية مخصوصة) وليس نشاطا (خياليا). وإن أنتج آثارا خيالية، فهو جزء لا يتجزأ من عملية مادية، ناتجة عن حياة مجتمع بعينه.

إن المفهوم الماركسى - على هذا النحو - ينقش الأدب فى موضعه من نسق متباين محدد لممارسات اجتماعية فعلية، أى من حيث هو شكل من الأشكال الأيديولوچية المتعددة فى الأبنية الأيديولوچية الفوقية، شكل يتجاوب - من ناحية - مع أساس العلاقات الاجتماعية - المحددة والمتحولة تاريخيا - للإنتاج، ويرتبط تاريخيا - من ناحية ثانية - بغيره من الأشكال الأيديولوچية، ولنكن على يقين من أن استخدامنا لمصطلح الأشكال الأيديولوچية، لا يقصد أى إشارة إلى الشكلية، فالمفهوم التاريخى المادى لا يشير إلى «شكل» يتعارض مع «مضمون»، بل إلى تلاحم موضوعى لتشكل أيديولوچى، وسوف نعود إلى هذه النقطة. ولنلاحظ أيضا أن هذه المقدمة الأولى - العامة جدا ولكن الأساسية تماما - لا صلة بينها وبين التساؤل عن الشكل الأيديولوجى الذى يتخذه الأدب داخل الوضع الأيديولوچى، فليس هناك اختزال للأدب إلى أخلاق أو دين أو سياسة... إلخ.

إن المفهوم الماركسى للانعكاس يعانى العديد من التفسيرات الخاصة والتشويهات؛ مما يفرض علينا أن نتريث عنده. وسوف تفيدنا

النتائج التى توصلت إليها قراءة دومينيك ليكور الدقيقة لما كتبه لينين عن المادية والنقد التجريبى(٤).

وترينا هذه القراءة أن المقولة الماركسية اللينينية للانعكاس تتضمن قضيتين مضمومتين داخل نظام تكوينى، أو مشكلتين متتابعتين فى الصياغة، إذا شئنا الدقة. (ومعنى ذلك - تبعا لليكور - أننا لسنا إزاء أطروحة واحدة بسيطة بل أطروحتين عن انعكاس الأشياء فى الفكر).

أما المشكلة الأولى، التى تعيد المادية تأسيسها دائما ضمن أولوياتها، فهى مشكلة موضوعية الانعكاس التى تطرح السؤال: هل هناك واقع مادى موجود منعكس فى الدماغ يحدد الفكر؟ وذلك سؤال يلحق به سؤال آخر: «هل الفكر نفسه واقع محدد ماديا؟». وتؤكد المادية الجدلية موضوعية الانعكاس وموضوعية الفكر من حيث هو انعكاس، أى تؤكد الواقع المادى الذى يسبق الفكر ولا يختزل فيه، والواقع المادى للفكر نفسه فى آن.

أما المشكلة الثانية التى لا يمكن أن تطرح على نحو صحيح إلا على أساس من الأولى، فتتصل بالمعرفة العلمية التى تتضمنها دقة الانعكاس. وهى تطرح السؤال: إذا كان الفكر يعكس واقعا موجودا فما مدى دقة انعكاسه؟ أو - على نحو أدق - السؤال: فى ظل أى شروط (أعنى الشروط التاريخية التى يحدث بها الجدل بين الحقيقة المطلقة، والحقيقة النسبية) يمكن أن يحدث انعكاس مضبوط؟ وتكمن الإجابة فى تحليل العملية المستقلة نسبيا لتاريخ العلم. ومن الواضح - فى هذا السياق - أن هذه المشكلة الثانية تطرح السؤال «ما الشكل الذى يتخذه

الانعكاس؟». ولكنه سؤال لا تتحدد نتيجته المادية إلا بعد طرح السؤال الأول وبعد تأكيد موضوعية الانعكاس.

وتكشف النتيجة التى ينتهى إليها هذا التحليل - الذى نعطى خطوطه العامة فحسب - عن أن المقولة الماركسية للانعكاس منفصلة تماما عن المفهوم التجريبى الحسى للصورة، أى «الانعكاس المرآوى»، والانعكاس فى المادية الجدلية «انعكاس دون مرآة»، وذلك هو النقض الوحيد المؤثر للأيديولوچيا التجريبية التى تجعل من علاقة الفكر بالواقع علاقة انعكاس مرآوى (ومن ثم قابل للعكس). وقد تم ذلك بفضل تعقد النظرية الماركسية عن الانعكاس، وصياغاتها فى نظام غير قابل للانعكاس، نظام يتحقق داخله الوصف المادى.

هذه الملاحظات أساسية فيما يتعلق بمشكلة (نظرية الأدب)؛ ذلك لأن الاستخدام الدقيق لمفهوم البنية المعقدة للانعكاس يستبعد التعارض الظاهر بين وصفين متناقضين، أى بين الشكلية والاستخدام النقدى، أو المعيارى، لفكرة الواقعية. ويعنى ذلك - من ناحية - مقصد دراسة الانعكاس «فى ذاته» مستقلا عن علاقته بالعالم المادى، والخلط - من ناحية ثانية - بين الجانبين، وتأكيد أولوية الفكر على نحو يناقض النظام المادى للمقولة(٥).

ومن هنا تأتى فائدة تحديد دقيق كذلك الذى يطرحه لينين، إذ يمكن - مع هذا التحديد - صياغة جانبين لابد من الفصل بينهما على مستوى النظرية والواقع، و وضعهما فى نظام تكوينى: الأدب من حيث هو شكل أيديولوچى (بين أشكال أخرى) والعملية النوعية للإنتاج الأدبى.

١-٣ الأدب من حيث هو شكل أيديولوچى :

من المهم أن نعين موضع إنتاج الآثار الأدبية تاريخيا بوصفه موضعا لا ينفصل عن مجموع الممارسات الاجتماعية، ولكى نقوم بذلك على نحو جدلى غير آلى، من المهم أن لا نفهم علاقة الأدب بالتاريخ بوصفها علاقة خارجية أو تجاوبا بين فرعين، بل بوصفها علاقة ترتبط بالأشكال الناشئة عن تناقض داخلى؛ فالأدب والتاريخ لا ينشأ كلاهما على نحو خارجى فى مواجهة الآخر (أو حتى على نحو ما يواجه تاريخ الأدب التاريخ الاجتماعى والسياسى) بل ينشأ فى علاقة متداخلة متصلة، هى علاقة الأوضاع التاريخية لوجود أى شىء. وبوجه عام، فإن هذه العلاقة الداخلية هى التى تشكِّل تعريف الأدب من حيث هو شكل أيديولوچى.

ولكن هذا التعريف لا ينطوى على أهمية إلا بقدر تطوير نتائجه الضمنية، فمن المؤكد أن الأشكال الأيديولوچية ليست أنساقا مباشرة من أفكار أو خطابات، وإنما هى أنساق لا تظهر إلا من خلال أعمال وتواريخ ممارسات محددة فى علاقات اجتماعية محددة، هى ما يسميه ألتوسير الأجهزة الأيديولوچية للدولة؛ ولذلك فإن موضوعية الإنتاج الأدبى لا تنفصل عن ممارسات اجتماعية متعينة فى أجهزة أيديولوچية متعينة للدولة.

وسوف نرى، على نحو أكثر تحديدا، أن موضوعية الإنتاج الأدبى لا تنفصل عن ممارسة لغوية متعينة (هناك أدب فرنسى؛ لأن هناك

ممارسة لغوية فرنسية، هى جماع متناقض يشكل اللسان القومى)، لا تنفصل - بدورها - عن ممارسة أكاديمية أو تعليمية تحدد كلا من أوضاع استهلاك الأدب وأوضاع إنتاجه فى آنٍ. ويمكن للمرء أن يحدد - بالربط بين الوجود الموضوعى للأدب وجماع ممارساته - النقاط المادية الأساسية التى تجعل من الأدب واقعا تاريخيا واجتماعيا.

إذن، فالأدب متشكل تاريخيا فى المرحلة البرجوازية بوصفه جماعا للغة - أو بالأحرى ممارسات لغوية متعينة - متضمنة فى العملية العامة للتعليم، وذلك لتوفير آثار خيالية ملائمة، يمكن بواسطتها إعادة إنتاج الأيديولوچيا البرجوازية بوصفها الأيديولوچيا المسيطرة. ويخضع الأدب لحتمية ثلاثية الأبعاد: لغوية، وتربوية، وخيالية (ولابد أن نعود إلى هذه النقطة؛ لأنها تتضمن مسألة الاستعانة بالتحليل النفسى على شرح الآثار الأدبية). وهناك حتمية لغوية؛ لأن عمل الإنتاج الأدبى يعتمد على وجود لغة مشتركة تقوم بتشفير التبادل اللغوى، من حيث ماديته وأهدافه، بالقدر الذى يسهم به الأدب مباشرة فى صياغة اللغة المشتركة. ويؤكد هذه النقطة الأولى حقيقة أن ألوان الانحراف عن اللغة المشتركة ليست اعتباطية بل حتمية، وقد قمنا بتخطيط شرح للعملية التاريخية التى تنشأ بها هذه اللغة المشتركة فى تقديمنا لعمل باليبار ود.لابورت[٦]، حيث أكدنا - بمتابعة عملهما - أن اللغة المشتركة، اللغة القومية، تتصل اتصالا وثيقا بالشكل السياسى الديمقراطى للبرجوازية، إنها الناتج التاريخى لصراع طبقى مخصوص. إن هذه اللغة القومية المشتركة - شأنها فى ذلك شأن اليمين البرجوازى الذى يوازيها - مطلوبة للقيام بتوحيد جديد للسيطرة الطبقية، ومن ثم تعميم هذه

السيطرة وتزويدها بالأشكال على طول مرحلتها. ولذلك، فإن هذه اللغة تشير إلى تناقض اجتماعى، يعاد إنتاجه دائما عن طريق العملية التى تتوجه.

ما أساس هذا التناقض؟ إنه أثر الأوضاع التاريخية التى تؤسس الطبقة البرجوازية – فى ظلها – سيطرتها السياسية والاقتصادية والأيديولوچية، إذ لم يكن على هذه الطبقة القيام بتحويل الأساس أو علاقات الإنتاج لتحقيق هيمنتها فحسب، بل القيام بتحويل جذرى أيضا للبنية الفوقية أو التشكلات الأيديولوچية. هذا التحويل يمكن تسميته الثورة الثقافية البرجوازية؛ لأنه يتضمن تشكل أيديولوچيا جديدة من ناحية، وتحققها كأيديولوچيا مسيطرة بواسطة أجهزة أيديولوچية جديدة للدولة من ناحية ثانية، كما يتضمن إعادة تشكيل العلاقات بين الأجهزة الأيديولوچية للدولة من ناحية ثالثة. ويتخذ هذا التحول التاريخى الذى اتخذ أكثر من قرن، والذى كان يعد نفسه منذ وقت أطول بأن جعل من جهاز المدرسة أداة لفرض الخضوع للأيديولوچيا المسيطرة، أعنى الخضوع الفردى، و – أهم من ذلك – خضوع الأيديولوچيا نفسها، أيديولوچيا الطبقات الواقعة تحت السيطرة. ومن هنا، فإن كل التناقضات الأيديولوچية تقوم – فى التحليل الأخير – على تناقضات جهاز المدرسة، وتغدو تناقضات تابعة لشكل التعليم، داخل شكل التعليم نفسه.

وقد شرعنا فى العمل على الشكل الذى تتخذه التناقضات الاجتماعية فى الجهاز المدرسى. وهو شكل لا يتأسس إلا بواسطة وحدة

شكلية لنسق تعليمى فريد وموحد، هو نتاج لهذه الوحدة التى يشكلها وجود مشترك لنسقين أو شبكتين متناقضتين: أولاهما ما يمكن أن نسميه - باتباع التقسيم التأسيسى لمستويات التعليم التى عملت طويلا على تحقيق هذا التناقض فى فرنسا - جهاز «التعليم الأساسى» (الأولى- المهنى)، وثانيتهما «التعليم المتقدم» (الثانوى - العالى)(٧).

هذا التقسيم للتعليم الذى يعيد إنتاج التقسيم الاجتماعى لمجتمع يقوم على بيع وشراء قوة العمل الفردى، فى الوقت الذى يؤمِّن سيطرة الأيديولوچيا البرجوازية بواسطة تأكيد وحدة قومية على وجه التخصيص. هذا التقسيم يستند ابتداء، وعلى طول الخط، إلى تقسيم لغوى. أضف إلى ذلك - على سبيل التوضيح - أن الشكل الموحد هو الأداة الأساسية للتقسيم والتناقض؛ ذلك لأن التقسيم اللغوى المتضمن فى التعليم لا يشبه التقسيم القائم بين لغات مختلفة، نلاحظها فى بعض التشكلات الاجتماعية السابقة على الرأسمالية - حيث لغة العامة (العامية أو اللهجة المحلية أو الحرفية) ولغة البرجوازية - بل الأمر على النقيض من ذلك؛ إذ إن التقسيم الذى نتحدث عنه يقوم على افتراض مسبق لوجود لغة مشتركة، ويتمثل فى تناقض بين ممارسات مختلفة للغة نفسها، هذا التناقض يتأسس - تحديدا - فى النسق التعليمى وبواسطته. أعنى من خلال التناقض بين اللغة الأساسية (الفرنسية الأدبية) المدَّخرة للمستوى المتقدم من التعليم، فذلك هو أساس التناقض فى تقنيات التعليم، خصوصا بين التدريب الأساسى على الإنشاء، من ناحية، وهو مجرد تمرين على الاستخدام (السليم)، وتقرير (الواقع)،

والتدريب المتقدم على الفهم من ناحية ثانية، أى «بحث - شرح النصوص»، المسمّى بالعمل «الإبداعى» الذى يفترض فيه إدماج مادة أدبية ومحاكاتها. وإذن، فإن التناقضات قائمة فى الممارسة التعليمية، وفى الممارسة الأيديولوجية، وفى الممارسة الاجتماعية، وإن ما يظهر على أنه أساس الإنتاج الأدبى هو علاقة غير متكافئة ومتناقضة بالأيديولوجيا المسيطرة نفسها. ولكن هذا التناقض ما كان يوجد لو لم يكن على هذه الأيديولوجيا النضال طوال الوقت لتحقيق أولويتها.

وهناك نقطة أساسية نستخلصها من هذا التحليل الذى نعرض خطوطه العامة فحسب: إن موضوعية الأدب التى هى علاقته بالواقع الموضوعى الذى يتحدد به تاريخيا ليست علاقة بـ «موضوع»، يمثله الأدب، فموضوعية الأدب لا تعنى تمثيله لموضوع. كما أن هذه الموضوعية ليست مجرد أو محض أداة لاستعمال ونقل مادتها المباشرة التى هى الممارسات اللغوية المحددة داخل ممارسة التعليم، فهذه الممارسات - بسبب تناقضاتها على وجه التحديد - لا يمكن استخدامها بوصفها مادة أولية بسيطة، وذلك لأن كل استخدام هو تدخل **Intervention** من منطلق وإعلان (بالمعنى العام) من داخل التناقض، ومن ثم تطوير له. وهكذا، فإن موضوعية الأدب هى موضعه الضرورى داخل عمليات محددة وداخل إعادة إنتاج الممارسات اللغوية المتناقضة للسان مشترك، حيث تتحقق فاعلية أيديولوجيا التعليم البرجوازى.

هذا الوضع للمشكلة يلغى السؤال المثالى القديم: ما الأدب؟ الذى ليس سؤالا عن الحتمية الموضوعية للأدب، بل عن جوهره الكونى

والإنساني والفني[٨]، ويقوم هذا الوضع بذلك؛ لأنه يكشف لنا مباشرة عن الوظيفة المادية للأدب، من حيث هي مندرجة في عملية لا يستطيع الأدب تحديدها رغم صلته الوثيقة بها. وإذا كان للإنتاج الأدبي - نظرا لماديته وأساسه النوعي - تناقضات الممارسات اللغوية في التعليم - تلك الممارسات التي يتم تبنيها وتشرُّبها (خلال العمل المتكرر اللامتناهي للخيال) - فإن ذلك بسبب أن الأدب نفسه هو أحد شرطي التناقض الذي لا ينفصل شرطه الثاني عن الأدب حتما، فالأدب - جدليا - نتاج التقسيم اللغوي في التعليم والوضع المادي لهذا التقسيم في الوقت نفسه، فهو شرط تناقضاته الخاصة وأثرها في آن. ولذلك فليس من الغريب أن أيديولوچيا الأدب - التي هي جزء من الأدب - لابد لها من العمل المتواصل لإنكار هذا الأساس الموضوعي، وذلك بتمثيل الأدب على نحو أسمى بوصفه أسلوبا، عبقرية فردية واعية أو طبيعية، أو إبداعا..إلخ، أي بوصفه شيئا خارج (وفوق) عملية التعليم التي لا تستطيع شيئا سوى نشر الأدب، والتعليق المسهب عليه، دون إمكان إدراكه في آخر الأمر. والأصل في هذا القمع التأسيسي هو المكانة الموضوعية للأدب من حيث هو شكل تاريخي أيديولوچي، أي من حيث علاقته بالصراع الطبقي. فالوصية الأولى والأخيرة في أيديولوچيا الأدب هي: «صف كل أشكال الصراع الطبقي وتجنب تلك التي تحدد الصراع الخاص بك».

وللسبب نفسه، فإن السؤال الخاص بعلاقة الأدب بالأيديولوچيا المسيطرة يوضع من جديد، ليفلت من تقابل الجواهر الكونية الذي يقع الكثير من المناقشات الماركسية في شراكه، ذلك لأن النظر إلى الأدب

على أنه يتحدد أيديولوچيا لا يعنى - ولا يمكن أن يعنى - اختزال الأدب إلى الأيديولوچيات الأخلاقية أو السياسية أو الدينية أو حتى الأيديولوچيا الجمالية التى تتحدد خارج الأدب. كما أن هذا النظر لا يعنى جعل الأيديولوچيا بمثابة المضمون الذى يأتيه الأدب بشكل، حتى لو كانت هناك تيمات وعبارات أيديولوچية قابلة للانفصال على نحو ما، فمثل هذه الثنائية بين الشكل والمضمون آلية تماما، فضلا عن أنها تعمل على تعزيز الطريقة التى تسيء بها أيديولوچيا الأدب - بالاستبدال - فهم حتميته التاريخية، إنها ثنائية تؤبد - بالفعل - الجدل اللانهائى الزائف بين (شكل) و(مضمون) ذلك الجدل الذى تتناوب معه المصطلحات المفروضة على نحو زائف، ليتم فهم الأدب بوصفه مضمونا (أيديولوچيا) حينا، وحينا آخر بوصفه شكلا (أدبا «حقيقيا»). أما تحديد الأدب بوصفه شكلا أيديولوچيا فإنه طرح لمشكلة مختلفة تماما، هى نوعية الآثار الأيديولوچية المنتجة بواسطة الأدب وأدوات الإنتاج. ويعود بنا ذلك إلى السؤال الثانى الذى يتضمنه المفهوم المادى الجدلى للانعكاس.

٢- عملية إنتاج الآثار الجمالية فى الأدب :

نستطيع الآن، بفضل الاستخدام السليم للمفهوم الماركسى للانعكاس، تجنب المعضلة الزائفة للناقد الأدبى (أيجب عليه تحليل الأدب فى إطاره الخاص بالبحث عن جوهره، أو يحلله من منطلق خارجى غايته إيجاد وظيفته؟) إذ عندما نعرف ما هو أكثر من اختزال الأدب إلى نفسه أو إلى شيء غير نفسه، ونأخذ فى تحليل نوعيته الأيديولوچية[٩] مستعينين بنتائج باليبار، فإننا نستطيع تتبع المفاهيم المادية التى تظهر

في هذا التحليل. بالطبع، ليس لمثل هذا التخطيط سوى قيمة مؤقتة، ولكنه يساعدنا على رؤية تلاحم التصور المادى للأدب وموضعه التصورى داخل المادية التاريخية.

هذه المفاهيم - فيما نراها - تنطوى على ثلاث لحظات متزامنة، فهى تشير فى آن إلى:

(١) التناقضات التى تحققها التشكلات (النصوص) الأيديولوچية وتطورها.

(٢) وطراز الاتحاد الأيديولوچى الذى ينتجه فعل الخيال.

(٣) مكانة الآثار الأدبية الجمالية فى إعادة إنتاج الأيديولوچيا السائدة.

ولنتعامل مع كل واحدة من هذه على نحو منظم.

٢ - ١ التعقيد النوعى للتشكُّلات الأدبية - التناقضات الأيديولوچية والصراعات اللغوية :

المبدأ الأول للتحليل المادى هو: لا تجوز دراسة الإنتاج الأدبى من منطلق وحدته، فهى وحدة وهمية زائفة، ولكن من منطلق تشتته المادى، إذ يجب على المرء ألا يبحث عن آثار موحدة بل عن علامات لتناقضات محددة تاريخيا تنتج هذه العلامات وتظهر - فى النص - بوصفها صراعات متباينة لم تحل.

وهكذا، فإن التحليل المادى للأدب يبحث عن التناقضات الحتمية، ويرفض رفضا مبدئيا فكرة العمل، أى فكرة التقديم الوهمى لوحدة النص، أو كليته أو استقلاله بذاته أو كماله (بالمعنيين اللذين تتضمنهما

الكلمة: النجاح والاكتمال). وبتحديد أدق، فإن التحليل المادى لا يتقبل فكرة «العمل» (الفكرة الملازمة عن «المؤلف») إلا لكى يحددهما بوصفهما وهمين ضروريين مكتوبين فى أيديولوچيا الأدب المصاحبة لكل إنتاج أدبى. إن النص ينتج فى ظل شروط تمثله بوصفه عملا منجزا، يتيح نظاما ضروريا، ويعبر عن تيمة ذاتية أو روح العصر حسب ما إذا كانت قراءاته ساذجة أو محنكة. ومع ذلك فالنص فى ذاته ليس أحد هذه الأشياء بل نقيضها، إنه غير مكتمل ماديا، متبعثر وموزع، بسبب كونه ناتج الأثر المتناقض المتصارع لعمليات فعلية متراكبة لا يمكن القضاء عليها فيه إلا بطريقة خيالية[١٠].

بوضوح أكثر: الأدب ينتج فى النهاية بواسطة أثر أو أكثر من التناقضات الأيديولوچية، وتحديدا، لأن هذه التناقضات لا يمكن حلها داخل الأيديولوچيا، أى أن النص ينتج فى التحليل الأخير بواسطة أثر الأوضاع الطبقية المتناقضة داخل الأيديولوچيا، من حيث هى أوضاع لا تقبل المصالحة. ومن الواضح أن هذه الأوضاع الأيديولوچية المتناقضة ليست أدبية فى ذاتها، فذلك يعود بنا إلى الدائرة المغلقة لـ «الأدب». إنها أوضاع أيديولوچية داخل نظرية وممارسة، تشمل كل مجال الصراع الطبقى الأيديولوچى الدينى والقانونى والسياسى، وتتوافق مع أزمات الصراع الطبقى نفسه. ولكن من العبث أن نبحث فى النصوص عن خطاب (أصلى) صريح لهذه الأوضاع الطبقية، على نحو ما كانت عليه «قبل» تحققاتها «الأدبية»، ذلك لأن هذه الأوضاع الأدبية لا تتشكل إلا فى مادية النص الأدبى. أعنى أنها لا تظهر إلا فى شكل يتيح حلها الخيالى، أو - بعبارة أدق - فى شكل يزيحها بأن يستبدل بها

التناقضات الذائبة داخل الممارسة الأيديولوچية للدين والسياسة والأخلاق والجمال وعلم النفس.

ولنقارب هذه الفكرة أكثر. إن الأدب «يبدأ» بحل خيالى لتناقضات عنيدة، أى بتمثيل هذا الحل: ليس بمعنى التمثيل المجازى (بواسطة الصور، والكتابات، والرموز، وما أشبه ذلك) لحل موجود بالفعل (ولنكرر: إن الأدب لا ينتج إلا لأن مثل هذا الحل مستحيل)، بل بمعنى إخراج الحل وتقديمه من حيث هو حل لشروط التناقض المتأبى على الحل نفسه، وذلك بواسطة عمليات إزاحة واستبدال، فلكى يكون هناك أدب، لابد أن تكون شروط التناقض نفسها (ومن ثم العناصر الأيديولوچية المتناقضة) هى المنطوقة فى لغة مخصوصة، لغة (مصالحة) تحقق سلفا وهم تصالح وشيك، أو لابد - بعبارة أدق - أن يجد الأدب لغة مصالحة، تقدم التصالح على أنه طبيعى، ومن ثم ضرورى وحتمى.

فى كتاب «نظرية فى الإنتاج الأدبى» الذى حاول دراسة ما كتبه لينين عن تولستوى وبعض كتابات جول فيرن وبلزاك، كان القصد من المحاولة هو الإفادة من المبادئ المادية؛ لإظهار التناقضات المعقدة التى تنتج النص الأدبى، وكان ما يتم تحديده فى كل حالة، بوصفه المشروع الأيديولوچى للمؤلف أو التعبير عن وضع طبقى محدد، هو أحد شروط التناقض الذى يصنع النص من تعارضاته مركبا خياليا، بالرغم من التعارضات الفعلية التى لا يمكن للنص إبطالها. ومن هنا جاءت فكرة أن النص الأدبى ليس تعبيرا عن أيديولوچيا (بمعنى وضعها فى كلمات) بقدر ما هو إخراج لها أو عرض أو فعل لا يتسم بالبناء ما دام لا يمكن

إنجازه دون إظهار قصوره الذى يكشف عجزه عن استيعاب أيديولوچيا معادية.

ولكن ما بقى غامضا فى الكتاب هو عملية الإنتاج الأدبى، الوسائل النصية التى تُقدِّم تناقضات خطاب أيديولوچى كما لو كانت قصًا لوحدة هذا الخطاب وتصالحه على نحو مشروط بهذا القص نفسه. إن الذى ظل يراوغنا - بكلمات أخرى - هو الآلية النوعية للمصالحة الأدبية، حيث لا يزال الوصف المادى بالغ العمومية. ولكن عمل ر. باليبار يجعل من الممكن تجاوز هذه الصعوبة، ومن ثم يساعدنا على إكمال الوصف، بل على تصحيحه وتحويله.

ماذا يرينا ذلك؟ إنه يرينا أن الخطاب «لغة» الأدب الخاصة التى تنطلق منها التناقضات، ليست خارج الصراعات الأيديولوچية، كما لو كانت هذه اللغة تحجب الصراعات بطريقة محايدة محيِّدة، فعلاقة هذه اللغة بالصراعات ليست علاقة ثانوية بل تكوينية. إنها متضمنة دائما فى إنتاج هذه الصراعات، من حيث إنها هى نفسها تتشكل بواسطة آثار تناقض طبقى. وتلك نتيجة أساسية، تعود بنا إلى الأساس المادى لكل الأدب، فاللغة الأدبية يتم إنتاجها فى خصوصيتها (وفى كل تغيراتها الفردية المباحة) على مستوى الصراعات اللغوية، الصراعات التى يحددها تاريخيا - فى المرحلة البرجوازية - تطور لغة مشتركة، ونسق تعليمى يفرض هذه اللغة المشتركة على الجميع، مثقفين أو غير مثقفين.

إن ذلك هو مبدأ الطبيعة المعقدة للتشكلات الأدبية، تلك التى يشترك إنتاجها فى الشروط المادية الضرورية للتشكل الاجتماعى

البرجوازى، والتى تتحول هى نفسها تبعا له. إن هذه التشكلات الأدبية هى الحل الخيالى للتناقضات الأيديولوچية من حيث تشكلها فى سياقات خاصة، إذ إنها متميزة عن اللغة المشتركة وداخلة فيها (اللغة المشتركة نفسها نتاج صراع داخلى) ولغة تتحقق وتتقنع بسلسلة من مصالحات صراعات متصالحة تؤسسها. هذه الإزاحة للتناقضات هى ما تطلق عليه رينيه بالبيار اسم الأسلوب الأدبى، وقد بدأت فى تحليل الجدل الخاص به، وهو جدل باهر؛ لأنه ينجح فى إنتاج كلٍّ من أثر و وهم تصالح خيالى لشروط غير متصالحة، بواسطة إزاحة جماع التناقضات الأيديولوچية فى تناقض واحد، أو جانب واحد، وهو الصراع اللغوى نفسه. ومن هنا، فإن الحل الخيالى ليس له من سر آخر سوى تظهير تكرار التناقض: وذلك بالقطع (إذا عرف المرء كيف يحمله ويستنبطه) هو دليل طبيعته غير المتصالحة، ونحن الآن مستعدون لتخطيط الجوانب الأساسية للأثر الجمالى للأدب من حيث هو وسيلة أيديولوچية.

كما يعرف كل شخص أن الواقعية هى الكلمة المفتاح للمدرسة التى تظل فى صف الأدب الواقعى فى كل مكان، وذلك بما يجعل من أى قص خالص قصا رديئا. ويتضمن ذلك تحديدا للأدب بوجه عام، فكل أدب يجب أن يكون واقعيا بطريقة أو بأخرى، تمثيلا لواقع، حتى عندما يعطى الواقع صورة خارج الإدراك المباشر والحياة اليومية والتجربة العامة. إن ضفاف الواقع يمكن أن تمتد إلى الأبدية.

ومع ذلك، ففكرة الواقعية ليست مناقضة للخيال، إنها لا تختلف عنه اختلافا كبيرا. إن لها فكرة ونموذجا واستنساخا من هذا النموذج،

مهما يمكن أن يكون تعقيد هذا النموذج - نموذج خارج التمثيل، على الأقل في الحالة العابرة من التقييم - ومعيار، حتى لو لم يكن مسمى.

بعد هذا الاستطراد، يمكن أن نعود إلى المشكلة التي وضعنا فيها أنفسنا. المقترحات الماركسية، مؤقتة وغير ناضجة كما يمكن أن تكون غير ملزمة لتحقيق تحول نقدي عميق للإشكالية المثالية الكلاسيكية. دعنا لا يكن عندنا أي شك، للحظة، في أن الكلاسيكيات الماركسية - باستثناء برخت وجرامشي اللذين يمكن أن يكونا دليلينا هنا - لم تتعامل قط مع الأدب بمصطلحات الواقعية. إن مقولة الانعكاس، المركزية بالنسبة للإشكالية الماركسية كما أظهرنا، لا ترتبط بالواقعية، ولكن بالمادية التي هي شيء مختلف تماما. لا تستطيع الماركسية تحديد الأدب عموما بوصفه خيالا بالمعنى الكلاسيكي.

الأدب ليس خيالا أو صورة خيالية للواقعي؛ لأنه لا يستطيع أن يحدد نفسه ببساطة بوصفه مجازا، مظهرا للواقع. بواسطة عملية معقدة، الأدب إنتاج لواقع معين، ليس بالتأكيد (ولا يمكن للمرء أن يبالغ في تأكيد ذلك) واقعا مستقلا، لكن واقعا ماديا، وتأثيرا اجتماعيا بعينه (وسوف نختم بذلك)، الأدب ليس - لذلك - خيالا، وإنما إنتاج لخيالات، أو على نحو أفضل إنتاج لتأثيرات الخيال (وفي المحل الأول مانح الوسائل المادية لإنتاج تأثيرات الخيال).

بالمثل، من حيث هو انعكاس لحياة مجتمع معطى، معطى تاريخي، الأدب - لا يزال - إعادة إنتاج واقعي للمجتمع حتى إن ادعى

غير ذلك؛ لأنه – حتى فى هذه الحالة – لا يستطيع أن يختزل إلى تصوير مرآوى مباشر. ولكن من الصحيح أن النص يتيح تأثير واقع. على نحو أكثر تحديدا، إنه ينتج عن تأثير واقع وتأثير خيالى معا، مؤكدا الأول ثم الثانى، مفسرا كلا منهما بغيره، ولكن دائما على أساس من ثنائيتهما.

هكذا، نصل، مرة أخرى، إلى أن الخيال والواقعية ليسا مفهومين لإنتاج الأدب، ولكن على العكس هما فكرتان ينتجهما الأدب. ولكن ذلك يقود إلى نتائج باهرة؛ لأنه يعنى أن النموذج، المشار إليه **Referent** الواقعى (خارج) الخطاب الذى يفترضه كل من الخيال والواقعية، ليس له وظيفة هنا بوصفه نقطة إرساء غير أدبية، غير خطابية تسبق النص. (نعرف الآن أن هذا الإرساء، أولوية الواقعية، يختلف وأكثر تعقيدا من التمثيل)، ولكنه يؤدى وظيفة بوصفه تأثيرا للخطاب. ولذلك، الخطاب الأدبى نفسه يؤسس ويسقط حضور الواقعى بطريقة هلوسة.

كيف يمكن هذا ماديا؟ كيف يستطيع النص الذى يحكم ما يقوله، ما يصفه، ما ينشئه (أو هؤلاء الذين ينشئهم) بعلامته الخاصة بواقع هلوسى، أو على نحو مغاير بعلامته الخيالية، أن يتباعد على نحو لامتناه، ربما، عن الواقعى؟ فى هذه النقطة أيضا، فى أجزاء من تحليلهما العميق، فإن الأعمال التى استخدمناها تزودنا بمادة للإجابة. مرة أخرى، إنها تلفتنا [الأعمال] إلى تأثيرات الصراع اللغوى الأساسى وأشكاله.

فى دراسة للنصوص الفرنسية الأدبية الحديثة، مؤرخة بعناية فى كل حالة حسب موضعها فى تاريخ اللغة المشتركة والنسق التعليمى،

تشير دراسة باليبار إلى الإنتاج الخيالى الفرنسى، ماذا يعنى ذلك؟ من الواضح ليس بوصفها فرنسية زائفة، أو عناصر من لغة زائفة، إنها رؤية لحالات أدبية تظهر أيضا فى سياقات بعينها يختارها أفراد مخصوصون، على سبيل المثال، يختارها مصنفو المعاجم الذين يفسرون سننها بالاقتباسات الأدبية فحسب، وليست ببساطة حالة لغة منتجة فى الخيال (باستخداماتها: نحوها ومفرداتها) وتعبيرات تتشعب دائما فى واحد أو أكثر لتفاصيل بارزة عن تلك التعبيرات المستخدمة فى الممارسة خارج الخطاب الأدبى، حتى عندما يكون كلاهما «سليما» نحويا. إن هذه تشكلات مصالحة لغوية، مصالحة بين استخدامات هى متناقضة اجتماعيا فى الممارسة، ومن ثم يستبعد كل منها الآخر. فى هذه التشكلات، توجد المصالحة هناك فى مكان أساسى، متخفٍ نوعا ولكن يمكن إدراكه؛ لإعادة إنتاج لغة بسيطة، لغة عادية، فرنسية، تماما كهذه. على سبيل المثال اللغة المتعلمة فى المدرسة الأولية بوصفها التعبير الصافى والبسيط، عن الواقع. وفى كتاب باليبار هناك أمثلة عديدة تخاطب كل إنسان، مبتعثة ذكريات مقموعة عادة (إن إعادة إنتاجها هى بسبب شخصيتها أو كلماتها. وما يصبح المؤلف نفسه مسئولا عنه – دون تسمية نفسه – هو ما ينتج تأثير التطبيع والواقع، حتى إذا كان ذلك بواسطة عبارة مفردة ملفوظة على نحو عابر) وبالمقارنة، فإن كل التعبيرات الأخرى تبدو قابلة للأخذ والرد، منعكسة، فى ذاتية. من الضرورى أنه أول كل شىء – يجب أن توجد تعبيرات تبدو موضوعية: هذه التعبيرات التى فى النص نفسه تنتج المشار إليه الخيالى لـ (واقع مراوغ).

أخيرا، لنعد إلى نقطة بدايتنا: التأثير الأيديولوچي للاتحاد الذى ينتجه الأدب، أو بالأحرى النصوص الأدبية، الذى كان برخت أول من نظَّر له، بفضل وضعه بوصفه ثوريا وكاتبا مسرحيا ماديا. ولكن هناك أبدا اتحـــاد ذات بذات أخرى يمكن أن تكون هى نفسها. ومدام بوڤارى هى "أنا"، بوصفها مثالا مشهورا بتوقيع جوستاف فلوبير. C'est moi وهناك ذوات غيرها، تظهر خلال استجواب الفرد فى ذات بواسطة ذات يسميها، كما أظهر ألتوسير: «أيها القارئ المرائى، يا شبيهى، يا أخى»، مثال آخر مشهور، بتوقيع شارل بودلير، يدل على أن الأدب ينتج التوظيف اللانهائى بلا توقف، من ذوات معروضة لكل إنسان. فيما يمكن أن نقول، على نحو لا يخلو من المفارقة، يضعها مستخدما الخطة نفسها؛ فالأدب يحيل دائما الأفراد (الملموسين) إلى ذوات، ويمنحهم شخصية شبه واقعية هلوسية. حسب الآلية الأساسية لكل الأيديولوجيا البرجوازية لإنتاج ذوات يجب على المرء أن يضعها تجاه موضوعات، أى أشياء، فى عالم الأشياء الواقعية الخارجى وضده، ولكن فى علاقة دائمة معه. إن التأثير الواقعى لأساس هذا الاستجواب يجعل الشخصيات أو الخطاب يعيش، ويجعل القراء يتخذون اتجاهــا إزاء الصراعات الخيالية كما يفعلون تجاه الصراعات الواقعــية، لكن علــى نحــو غير خطر. هكذا تزدهر الشخصيات التى أسميناها المؤلف وقرّاءه، أو المؤلف وشخصياته، أو القارئ وشخصياته غير المباشرة، وأخيرا، المؤلف المتّحد مع شخصياته، أو العكس، وهو الأمر نفسه بالقياس إلى القارئ، ومن ثم، وبالمثل بالنسبة إلى المؤلف، القارئ، الشخصيات التى تتحرك ضد ذواتها العامة المجردة: الله، والتاريخ، والناس، والفن. هذه القائمـــة ليست

نهائية أو منجزة: إن العمل الأدبى بحكم تعريفه يديم ويوسع بلا حد.

٢-٢ القص والواقعية ، آلية الاتحاد فى الأدب :

هنا يجب أن نتوقف، ولو على سبيل الإسهاب، لندرس الأثر الأدبى المتميز الذى أشرنا إليه من قبل: أثر الاتحاد. لقد كان برخت أول منظر ماركسى يركز على هذا الأثر بإظهاره الكيفية التى تتجسد بها الآثار الأيديولوچية للأدب (وللمسرح بالتحولات النوعية التى يتضمنها) بواسطة عملية اتحاد بين القارئ أو المتلقى والبطل أو البطل المضاد، أى بواسطة التشكيل المتزامن المتبادل لكل من «الوعى» القصصى للشخصية [الأدبية] و«الوعى» الأيديولوچى للقارئ [١١].

ولكن من الواضح أن أى عملية للاتحاد تعتمد على تشكيل الفرد وتعرفه نفسه بوصفه (ذاتا)، إذا استخدمنا هذه الفكرة الأيديولوچية العامة التى انتحلتها الفلسفة من القضاء، وأظهرتها فى أشكال متباينة على كل المستويات الأخرى من الأيديولوچيا البرجوازية. والآن، كما أظهر ألتوسير فى مقاله «الأيديولوچيا والأجهزة الأيديولوچية للدولة»، فإن كل أيديولوچيا لابد لها - بطريقة عملية - من أن تستدعى الأفراد أو تستجوبهم بوصفهم ذواتا ليدركوا أنفسهم على هذا النحو، بحقوق و واجبات، ومصاحبات إلزامية. إن الأيديولوچيا لها طرازها النوعى، فكل أيديولوجيا تمنح الذوات - ومن ثم الذوات الأخرى الخيالية أو الفعلية التى تواجه الفرد وتمنحه اتحاده الأيديولوچى فى شكل

شخصى– اسما ملائما أو أكثر من اسم. ولائحة التسمية فى أيديولوچيا الأدب هى: المؤلفون (أعنى التوقيعات) والأعمال (أعنى العناوين) والقراء والشخصيات (بمهادهم الاجتماعى، الواقعى أو المتخيل). ولكن عملية تشكيل الذوات وإنشاء علاقات تعرفها المتبادل، فى الأدب، تتخذ بالضرورة منعطفا عبر العالم القصى وقيمه؛ لأن هذه العملية (أى التشكيل والإنشاء) تشمل فى دائرتها الأشخاص (الملموسين) أو (المجردين) الذين يعرضهم النص. وهنا، نصل إلى مشكلة كلاسيكية عامة: ما القصىّ أو الخيالى تحديدا، فى الأدب؟ وسوف نقدم لإجابتنا باستطراد.

غالبا عندما يتكلم المرء عن الخيالى فى الأدب فإن المعنى هو تمييز أنواع بعينها من حيث هى خيال – فى: الرواية، الحكاية، والقصة القصيرة. بعمومية أكثر، فإن الخيال يعين شيئا أيا كان نوعه التقليدى فمن الممكن اللجوء إليه بوصفه روائيا. إنه يروى قصة، سواء كانت عن الراوى نفسه أو عن شخصيات أخرى، عن فرد أو عن فكرة، بهذا المعنى، فكرة الخيالى تصبح – من حيث هى تمثيل كنائى – تحديدا للأدب عموما، مادامت كل النصوص الأدبية تتضمن قصة أو حبكة، واقعية أو رمزية، وتنتظم فى زمن، فعلى أو غير فعلى، ميقاتى أو شبه ميقاتى، تكشف أحداثًا لها أو ليس لها معنى. فى النصوص الشكلية، يمكن اختزال النظام إلى بنية لفظية فحسب. وكل أوصاف الأدب عموما، مثل الخيال يبدو أنها تتضمن عنصرا أوليا: الاعتماد على قصة تشابه الحياة.

ولكن هذه الخاصية تتضمن أخرى أكثر حسما : هى فكرة أن نموذج كل خيال له نقطة مرجعية فيما يبدو، سواء إلى الواقع أو إلى الحقيقة، ويتخذ معناه من ذلك. أن نحدد الأدب بوصفه خيالا يعنى اتخاذ موقف فلسفى قديم، يرتبط منذ عهد أفلاطون بتأسيس نظرية المعرفة، ويعنى مواجهة الخطاب الخيالى بالواقع، سواء فى الطبيعة، أو التاريخ، وذلك على نحو يغدو معه النص ترجمة، نسخا، على نحو ملائم أو غير ملائم، وتتحدد قيمته حسب ذلك و فى علاقة بمعايير الاحتمال والترخيص الفنى.

وليس هناك حاجة للمضى أبعد فى التفاصيل، يكفى أن نتعرف الاتساق الذى يربط تعريف الأدب من حيث هو خيال بالاستخدام المخصوص لمقولة الواقعية.

٢-٣ الأثر الجمالى للأدب بوصفه تأثيرا - سيطرة أيديولوچية:

إن تحليل الأدب (نظريته، نقده، علمه،...إلخ) كان له دائما ما لموضوعه، أى ما يمكن النظر إليه من منظور روحى، يهتم بجوهر الأعمال والمؤلفين أو النظر إليه من حيث هو فوق التاريخ، حتى عندما تُظهر الكتابة تعبيرها المتميز، أو - من منظور تجريبى (ولكن يظل مثاليا) - جماع الحقائق الأدبية، المعطيات المفترض موضوعيتها ووثائقيتها التى تحيل الدعم البيوجرافى والأسلوبى إلى حقائق عامة، قوانين الأنواع والأساليب والعصور. من وجهة نظر المادية، يحل المرء التأثيرات الأدبية (وبتحديد أكثر، المؤثرات الأدبية الجمالية) من حيث هى تأثيرات لا يمكن اختزالها إلى أيديولوچيا، لأنها تأثيرات أيديولوچية

خاصة، تتوسط غيرها من التأثيرات (الدينية والقانونية والسياسية) التى ترتبط بها ولكن تنفصل عنها.

هذا التأثير يجب وصفه - أخيرا - على مستوى ثلاثى الأبعاد، يرتبط بالجوانب الثلاثة لعملية اجتماعية واحدة وأشكالها التاريخية المتتابعة:

(١) إنتاجه تحت أوضاع اجتماعية محددة.

(٢) لحظته فى إعادة إنتاج الأيديولوچيا السائدة.

(٣) ومن ثم فى ذاته بوصفه تأثير سيطرة أيديولوچية. لتوضيح ذلك نقول: إن التأثير الأدبى منتج اجتماعى فى عملية مادية محددة، هى عملية تشكيل، أى عملية صنع وتكوين النصوص «العمل الأدبى». لا يجعل من الكاتب خالقا متعاليا، موجدا للأوضاع التى يذعن لها (وبخاصة - كما رأينا - التناقضات الموضوعية المتعينة مع الأيديولوچية) وليس وسيطا خانعا تتكشف بواسطته القوة المجهولة لإلهام أو تاريخ أو عصر أو حتى طبقة (فالأمر واحد من هذا المنظور) ولكنه وسيط مادى، واسطة موضوعة فى مكان خاص تحت أوضاع لم يخلقها، فى إذعان إلى تناقضات لا يستطيع التحكم فيها على وجه التحديد، خلال قسمة اجتماعية مخصوصة للعمل، تميز البنية الفوقية الأيديولوچية للمجتمع البرجوازى، وهى قسمة تفرده(١٢).

إن التأثير الأدبى ينتج بوصفه تأثيرا معقدا، ليس فحسب - كما أظهرنا - بسبب أن ما يحتمه هو الحل الخيالى لتناقض داخل آخر،

ولكن لأن التأثير المنتج واحد، لا ينفصل من حيث مادية النص (تنظيم الجمل) ومكانته بوصفه نصا أدبيا، له مكانته الجمالية. ويعنى ذلك أن التأثير المنتج هو - على السواء - ناتج مادى وتأثير أيديولوچى مخصوص، أو بالأحرى نتاج لحصيلة موسومة بتأثير أيديولوچى مخصوص يميزه على نحو لا يمكن استئصاله. إنه مكانة النص بخصائصه بغض النظر عن شروطها التى ليست سوى متغيرات: «جاذبية»، و«جمال»، و«صدق»، و«أهمية»، و«قيمة»، و«عمق»، و«أسلوب»، و«كتابة»، و«فن»، ...إلخ. أخيرا، إنه وضع بذاته، ذلك لأنه لا شىء سوى النص - ببساطة - فى مجتمعنا يكون مقبولا لذاته، كاشفا عن شكله الحق. وبالمثل، فإن النصوص المكتوبة مقبولة بوصفها أدبية، وذلك لكونها مكتوبة. هذا الوضع يمتد بالمثل إلى كل الطرز التاريخية المختلفة لقراءة النصوص: القراءة الحرة، والقراءة من أجل (المتعة) الخالصة للآداب، والقراءة النقدية التى تعطى نوعا من التنظير، نوعا من التعليق العلمى على الشكل والمضمون، والأسلوب، والنصية (كاشفة عن ابتداع اصطلاحية جديدة) و وراء كل القراءات، وشرح النصوص بواسطة الأكاديميين الذين يحددون شروط باقى القراءات.

لذلك، فإن التأثير الأدبى ليس مجرد منتج بواسطة عملية محددة، ولكنه يندرج على نحو فاعل داخل إعادة إنتاج التأثيرات الأيديولوچية الأخرى. إنه ليس مجرد نتيجة لعلل مادية فحسب، ولكنه أيضا تأثير فى الأفراد المحددين اجتماعيا، المجبرين ماديا على معاملة النصوص الأدبية بطريقة معينة. إذن، أيديولوجيا، التأثير الأدبى ليس مجرد تأثير فى

مـجـال «الشـعـور»، و«الـذوق»، و«الحـكم»، ومن ثم فى مـجـال الأفـكـار الجمـالية والأدبية، إنه هـو نفسه ينشئ عملية شـعـائر الاستهلاك الأدبى والممارسة الثقافية.

هذا هو السبب فى أنه من الممكن (والضرورى) عند تحليل التأثير الأدبى بوصفه مُنْتَجًا ونَصًا بوسائل النص، أن نعامله من حيث هو مواز لـ «القارئ» و«المؤلف»، وموازية لمقاصد المؤلف - أى ما يعبر عنه سواء فى النص نفسه (متكاملا) أو إلى جانب النص (فى إعلاناته أو حتى دوافعه اللاواعية، على النحو الذى يبحث فيه التحليل النفسى للأدب) - والتفسيرات، النقد والتعليقات المستحضرة، من القراء، المدربين أو غير المدربين.

ليس من الضرورى أن نعرف ما إذا كان التفسير واقعا، يحدد مقصد المؤلف (مادام الأخير ليس علة التأثيرات الأدبية، وإنما هو واحد من التأثيرات)، حيث التفسيرات والتعليقات تكشف التأثير الجمالى (الأدبى) تحديدا، فى نظرة كاملة. الأدبية هى ما يُتعرف على هذا النحو، وهى تتميز على هذا النحو تحديدا فى الزمن وحسب مدى ما تُنَشِّط التفسيرات ألوان النقد والقراءات. بهذه الطريقة، يمكن للنص بسهولة بالغة أن يكشف عن كونه أدبيا أو يصبح أدبيا تحت أوضاع جديدة.

فرويد كان أول من اتبع هذا النهج فى تفسيره لعمل الحلم، وعلى نحو أعم فى منهجه فى تحليل التشكلات المتصالحة للاوعى، لقد حدد ما يجب فهمه بواسطة «نص» الحلم، ولم يُعْطِ أهمية لاستعادة المضمون

الظاهر للحلم، أو إلى إعادة البُنَى، المعزولة الدقيقة للحلم الحقيقى. لقد تقبله فحسب خلال واسطة قص الحلم، الذى هو تحول بالفعل بواسطة التكثيف والإزاحة و رمزية الحلم - تصنع المادة المكبوتة (دورها). وقد افترض أن نص الحلم كان على السواء موضوع التحليل والشرح معا، خلال تناقضاته [أى الحلم] و وسائل شرحه الخاص: إنه ليس مجرد القص الظاهر، قص الحلم، ولكن أيضا كل التداعيات (الحرة) (أى، كما يعرف المرء جيدا، التداعيات المفروضة، التى تفرضها الصراعات النفسية للاوعى) «الأفكار الكامنة»، التى يمكن أن يصلح الحلم [أو العرض] بوصفه ذريعة تثيرها.

بالطريقة نفسها، فإن النقد، خطاب الأيديولوچيا، التعليق اللانهائى على جمال وحقيقة النصوص الأدبية، هو سلسلة من التداعيات الحرة (المفروضة والمحددة سلفا بالفعل) التى تطور وتحقق التأثيرات الأيديولوچية لنص أدبى. وفى الوصف المادى للنص يجب على المرء أن تأخذه هذه التداعيات لا من حيث هى موضوعة قبل النص، بدايات لشرحه، ولكن من حيث هى منتمية إلى المستوى نفسه كالنص، أو على نحو أكثر تحديدا، من حيث هى منتمية إلى المستوى نفسه من (سطح) النص، سواء كان مجازيا، يتعامل بتمثيل كنائى مع بعض الأفكار العامة (كما فى الرواية أو السيرة الذاتية)، أو كان مجردا على نحو مباشر، غير مجازى (كما فى المقال الأخلاقى أو السياسى). إنها الإطالة لهذا المظهر الخادع، متحررة من كل الأسئلة عن شخصية الكاتب أو القارئ أو الناقد؛ فإن هذه التداعيات هى الصراعات الأيديولوچية نفسها،

الناتجة فى المحل الأخير من التناقضات التاريخية نفسها، أو من تحولاتها التى تنتج شكل النص والتعليقات عليه.

هنا مؤشر index ينبه عملية إعادة الإنتاج التى يدخل فيها التأثير الأدبى. ما المادة الأولية للنص الأدبى فى الحقيقة؟ (ولكن مادة خام يبدو دائما أنها تتحول به). إنها التناقضات الأيديولوچية التى ليست أدبية بوجه خاص بل سياسية ودينية... إلخ، إنها فى التحليل الأخير، التحققات الأيديولوچية المتناقضة لأوضاع طبقة محددة فى صراع طبقى. وما تأثير النص الأدبى؟ (على الأقل فى أولئك القراء الذين يتعرفونه بهذه الصفة، والذين ينتمون إلى الطبقة المثقفة السائدة). إن تأثيره هو إثارة الخطابات الأيديولوچية الأخرى التى يمكن تعرُّفها أحيانا بوصفها خطابات أدبية ولكن التى هى عادة خطابات جمالية أخلاقية سياسية دينية تتحقق فيها الأيديولوچيا المسيطرة.

نستطيع الآن أن نقول إن النص الأدبى هو وسيط لإعادة إنتاج الأيديولوچيا فى جماعها، بكلمات أخرى، إنه يحدث - بواسطة التأثير الأدبى - إنتاج خطابات جديدة تعيد دائما إنتاج (تحت أشكال متنوعة دائما) الأيديولوچيا نفسها (بتناقضاتها). إنه يمكِّن الأفراد من تبنِّى الأيديولوچيا، ويجعل منهم حوامل حرة، بل حتى خالقين أحرارا لها. النص الأدبى هو العامل المتميز فى العلاقات الملموسة بين الفرد والأيديولوچيا فى المجتمع البرجوازى ويؤمِّن إعادة إنتاجه. حسب المدى الذى يُحدث به [النص] خطابا أيديولوچيا يخلف موضوعه الذى يظل مستترا دائما بوصفه تأثيرا جماليا، فى شكل عمل فنى، حيث لا يبدو

النص بمثابة فرض آلي، مدفوع دفعا على نحو يتكشف مثل دوجما دينية، على أفراد لابد من أن يكرروه على نحو أمين. بدل ذلك، إنه يبدو كما لو كان معروضا للتفسيرات، وللاختيار الحر، وللاستخدام الذاتى الخاص للأفراد، إنه الوسيط المتميز للإذعان الأيديولوچى، فى الشكل الديموقراطى والنقدى لحرية الفكر(١٣).

تحت هذه الأوضاع، التأثير الجمالى هو بالحتم تأثير للسيطرة، خضوع الأفراد إلى أيديولوچية مسيطرة، سيطرة أيديولوچية الطبقة الحاكمة.

من المحتم - لذلك - أن يكون التأثير الجمالى تأثيرا متباينا لا يعمل بطريقة متماثلة على الأفراد، وعلى وجه الخصوص لا يعمل بالطريقة نفسها فى الطبقات الاجتماعية المختلفة والمتعادية. (الخنوع) يجب أن تشعر به الطبقة المسيطرة والطبقة الواقعة تحت السيطرة فى الوقت نفسه، ولكن بطريقتين مختلفتين. من المنظور الشكلى، الأدب - بوصفه تشكلا أيديولوچيا يتحقق فى اللغة المشتركة - متاح ومباح للجميع، دون تمييز بين القراء إلا حسب أذواقهم وحساسياتهم المختلفة، الطبيعية أو المكتسبة. ولكن من المنظور الملموس، الخضوع يعنى شيئا واحدا لأعضاء الطبقة السائدة المتعلمة: حرية التفكير داخل أيديولوجيا، إذعان يعاش ويمارس كما لو كان تفوقا، ويعنى شيئا آخر لأولئك الذين ينتمون إلى الطبقات الواقعة تحت الاستغلال. العمال اليدويون أو حتى العمال المهرة، المستخدمون، أولئك الذين لا يقرأون أبدا أو فيما ندر حسب الإحصاءات الرسمية، هؤلاء لا يجدون فى القراءة

شيئا سوى تأكيد دونيتهم. الخضوع يعنى سيطرة وقمع بواسطة الخطاب الأدبى لخطاب يعتبر ملغزًا وخاطئا أو غير دقيق فى التعبير عن الأفكار المعقدة والمشاعر.

هذه النقطة حيوية للتحليل، إنها تظهر أن الاختلاف لا ينشأ بعد الحدث بوصفه تفاوتا مباشرا لقوة القراءة والتمثُّل مشروطا بتفاوتات اجتماعية أخرى، إنه متضمن فى إنتاج التأثير الأدبى ومنقوش ماديا فى تشكيل النص.

ولكن يمكن للمرء أن يقول، كيف يتضح أن هذا المتضمن فى بنية النص ليس هو خطاب أولئك الذين يمارسون الأدب فحسب، بل بالمثل - على نحو دال - خطاب أولئك الذين لا يعرفون النص والذين لا يعرفهم النص؛ أى خطاب أولئك الذين يكتبون (كتبا) ويقرأونها، وخطاب أولئك الذين لا يعرفون كيف يفعلون ذلك، رغم أنهم يعرفون كيف يقرأون ويكتبون. تلاعب بالكلمات واستخدام مزدوج كاشف على نحو عميق. يمكن للمرء أن يفهم ذلك فقط بإعادة تشكيل وتحليل الصراع اللغوى فى مكانه المحتم بوصفه المكان الذى ينتج النص الأدبى، والذى يعارض ما بين استخدامين متعاديين، متساويين، ولكن منفصلين للغة المشتركة. من ناحية، الفرنسية الأدبية المستخدمة فى التعليم العالى (الثانوى والجامعى) والفرنسية الأخرى (الأساسية) والعادية التى هى أبعد من أن تكون طبيعية تُعلَّم أيضا على مستوى آخر (المدرسة الأولية). إنها أساسية فحسب بسبب علاقتها غير المتكافئة بالأخرى التى هى أدبية للسبب نفسه. هذا ما أثبته التحليل المقارن والتاريخى لأشكالهما

المعجمية والنحوية الذى تعد دراسة ر. باليبار أول دراسة أخذت ذلك على عاتقها نسقيا.

إذن، وإذا كانت الأمور كذلك، فإن الأدب يستطيع - ويجب - أن يستخدم فى التعليم الثانوى ليبتدع ويسيطر على نحو متزامن، يعزل ويقمع اللغة الأساسية، للطبقات الواقعة تحت السيطرة، فقط بشرط أن تكون اللغة الأساسية نفسها يجب تقديمها فى الأدب، بوصفها أحد شروط تناقضه التكوينى - المتخفى، ولكن أيضا المفضوح والمعروض بالضرورة فى إعادة تكوين الخيالى تمامًا. ويرجع ذلك إلى أن الفرنسية الأدبية المتجسدة فى النصوص الأدبية تتميز على نحو متحيز عن اللغة المشتركة، وموضوعة داخل تكوينها وتطورها التاريخى، طالما أن هذه العملية تميز التعليم العام بسبب أهميتها المادية لتقدم المجتمع البرجوازى. وهذا هو السبب فى أنه من الممكن تأكيد أن استخدام الأدب فى المدارس ومكانه فى التعليم يدل على أنه رائد أساسى لإنتاج التأثيرات الأدبية - لذلك - هو البنية نفسها والدور التاريخى للأجهزة الأيديولوچية المسيطرة للدولة. وهذا أيضا هو السبب فى أنه من الممكن شجب دعاوى الكاتب وقرائه المثقفين - بوصفها إنكارًا لممارسة فعلية فى التعالى على تدريبات قاعة الدرس البسيطة وتجنبها.

إن تأثير السيطرة المتحقق بواسطة الإنتاج الأدبى يفترض سلفا حضور أيديولوچيا واقعة تحت السيطرة داخل الأيديولوچيا المسيطرة نفسها. إنه يعنى ضمنا التنشيط المستمر للتناقض ومغامرته الأيديولوچية الملازمة، إنه ينمو على هذه المخاطرة نفسها التى هى

مصدر قوته. هذا هو السبب، جدليا، فى أن وسيط إعادة إنتاج الأيديولوچيا فى المجتمع البرجوازى الديموقراطى يتحرك متحيزا عن طريق تأثيرات الأسلوب الأدبى والأشكال اللغوية للتصالح. والصراع الطبقى ليس ملغيًا فى النص الأدبى، وكذلك التأثيرات الأدبية التى تنتجه. إنها تحدث إعادة إنتاج - بوصفها سيطرة أيديولوچية للطبقة المهيمنة.

الهوامش

(١) فى الصياغة الألتوسيرية، يتميز "العلم" عن "الأيديولوچيا" ليس بما يعرف دائما، بما ينتج من إشكاليات جديدة موضوعات جديدة لمعرفة ممكنة ومشكلات جديدة حولها. تأثير الأيديولوچيا - حسب ألتوسير - هو نقيض ذلك، إنها تحتوى أى مشكلات أو تناقضات بحجبها بقناع حلول وهمية أو خيالية.

(٢) يوضح لينين ذلك بوضوح فى مقالاته عن تولستوى [مقالات لينين عن تولستوى كُتبت ما بين ١٩٠٨ و ١٩١١. وأعيد طبعها فى صورة هيئة ملحق كتاب ماشرى «نظرية فى الإنتاج الأدبى» ص ٢٩٩-٣٢٣].

(٣) قراءات مختارة من أعمال ماوتسى تونج:

"Selected Readings from the works of Mao Tse - Tung (A)," Peking, Foreign Language Press,1971, p.250.

(٤) Dominique Lecourt, "Une Crise et son enjeu (Essai sur La Position de Lénine en Philosophie)", Collection Théorie Paris, Maspero, 1973.

(٥) ماشرى وباليبار يشيران هنا إلى البنيوية (وضمنا إلى مجلة Tel Quel) وإلى مفهوم الواقعية الذى ناصره لوكاش.

(٦) R. Balibar and D. Laporte, "La Français National (Constiuti-tion de La Langue National Commune á L'époque De la Révolution Démocratique Bourgeoise)", Paris, Hachette, 1974. (Introduced by E. Balibar and P. Macherey).

(٧) ويمكن إرجاع القراء إلى فصلين J. Baudelot and R. Establet, "L'Ecole Capitaliste en France", Paris, Maspero, 1972.

(٨) يشير ماشرى وباليبار، هنا، إلى كتاب سارتر «ما الأدب؟» (١٩٤٨). فى مقابلة أجرتها "الأحرف الحمراء" أضاف ماشرى:

«لقد كان يبحث عن تعريف نظرية لماهية الأدب، وهذا المسعى - فى تقديرى - تقليدى جدا وليس ثوريا. السؤال «ما الأدب؟» سؤال قديم كاللعنة، وهو يبتعث علم جمال مثاليا ومحافظًا. إذا كانت عندى فكرة واحدة واضحة عندما بدأت عملى، فقد كانت أن علينا أن نهجر هذا النوع من السؤال لأن «ما الأدب؟» قضية زائفة. لماذا؟ لأنه سؤال يتضمن إجابته سلفا، ويعنى ضمنا أن الأدب شيء ما، إن الأدب يوجد بوصفه شيئا، بوصفه شيئا أبديا ثابتا له جوهر.

(٩) Pierre Macherey, "A Theory of Literary Production", 1966.

(١٠) رفض الوحدة الأسطورية للعمل الفنى وكماله لا يعنى تبنى الموقف المقلوب، وهو النظر إلى العمل بوصفه ضدّ الطبيعة وانتهاكا للنظام (كما فى مجلة "Tel Quel"). هذا القلب يميز الأيديولوچيا المحافظة، وغالبا ما ينبع الاضطراب الفائق من الفن (بوالو)!.

(١١) "Brecht on Theatre", trans. John Willett, London, Methuen, 1964

(١٢) On the category of the author, see also Michel Foucault, "The Order of Discourse, "Chapter 3, above; What Is an Author?, in "Language, Counter - Memory, Practice", ed "and trans. Donald F. Bouchard, Ithaca, Cornell, 1977, pp. 113-38; and Roland Barthes, The Death of the Author, in "Image - Music - Text", essays selected and translated by Stephen Heath, London, Fontana, 1977, pp. 142-8.

(١٣) يمكن للمرء القول إنه ليس هناك أدب دينى بالمعنى الحق، على الأقل ليس قبل الحقبة البرجوازية، التى فى وقتها تأسس الدين بوصفه شكلا تابعًا ومتناقضًا مع الأيديولوچيا البرجوازية نفسها. بالأحرى، الأدب نفسه والأيديولوچيا الجمالية لعبا دورا حاسما فى الصراع ضد الدين، أيديولوچيا الطبقة الإقطاعية المسيطرة.

النقد البنيوى

- رومان ياكوبسون، ويورى تينيانوف : مشكلات فى دراسة اللغة والأدب
- رومان ياكوبسون: جانبان للغة ونمطان لاضطراب الحُبْسة
- رولان بارت: النشاط البنيوى

مشكلات فى دراسة اللغة والأدب(*)

رومان ياكوبسون

ويورى تينيانوف

١- إن المشكلات الحالية التى تواجه علمى الأدب واللغة فى روسيا تفرض علينا صياغة برنامج نظرى محدد. فهذه المشكلات تتطلب - أولا - انفصالا حاسما عن النزعة الآلية المتزايدة التى تلصق لصقا آليا الأصول المنهجية الجديدة بالمناهج القديمة البالية. وتفرض - ثانيا - ضرورة الرفض الحاسم للمقترح المنسّل من النزعة السيكولوچية السائجة وغيرها من المناهج الرثّة التى تتخفّى وراء مصطلحات جديدة.

يضاف إلى ذلك، ضرورة رفض النزعة التلفيقية الأكاديمية، والنزعة الشكلية المتحذلقة التى تستبدل بالتحليل إطلاق المصطلحات وتصنيف الظواهر، و رفض المحاولات المتكررة التى تجعل من الدراسات الأدبية واللغوية ضربا من الحكايات الهزلية بدل أن تكون علما منظما.

٢- إن تاريخ الأدب (الفن) يتميز بشبكة من القوانين البنيوية المخصوصة، شأنه فى ذلك شأن كل المتواليات التاريخية التى يتزامن

(*) ينظر البعض إلى هذا النص بوصفه: "بيان الشكليين الروس".

معها. ومن المستحيل - دون توضيح هذه القوانين - أن نرسى بطريقة علمية علاقة التضايف بين المتوالية الأدبية والمتوالية التاريخية.

٣- ولا يمكن فهم تطور الأدب إلا بعد أن تتخلص المشكلة التطورية مما يغلفها من غموضٍ مبعثه المسائل المحيطة بموضوع النشأة الخرافية الفوضوية، سواء كانت هذه المسائل أدبية (مثل التأثيرات الأدبية المزعومة) أو غير أدبية، ذلك لأن المادة الأدبية وغير الأدبية المستخدمة فى الأدب لا تصبح موضوعا للبحث العلمى إلا بالنظر إليها من منظور وظيفى.

٤- يطرح التقابل الحاد بين القطاعات الآنية (الساكنة) والقطاعات المتعاقبة فى السنوات الأخيرة فرضيات عمل خصبة، سواء فى علم اللغة أو تاريخ الأدب، وذلك بقدر ما أوضح هذا التقابل أن اللغة - كالأدب- تتضمن خاصية نسقية فى كل لحظة من لحظات وجودها، غير أن الإنجازات التى حققها المفهوم الآنى تدفعنا إلى إعادة النظر فى مبادئ التعاقب أيضًا، وقد خضعت فكرة الحشد الآلى للمادة إلى إحلال متجاوب فى مجال الدراسة المتعاقبة، نتيجة لإحلال مفهوم البنية أو النسق فى مجال الدراسة الآنية محل هذه الفكرة، أيضا. وأصبح تاريخ النسق نسقا بدوره؛ إذ ثبت الآن أن النظرة الآنية الخالصة مجرد وهم من الأوهام، فكل نسق آنى له ماضيه ومستقبله اللذان هما عنصران بنائيان للنسق لا ينفصل أحدهما عن الآخر، فهناك دائما: (أ) الولع بالقديم archaism من حيث هو واقعة

أسلوبية، أى الخلفية اللغوية والأدبية المرفوضة بوصفها أسلوبا قديما. (ب) والنزوع إلى إبتداع نعدُّه تجديدا للنسق فى اللغة والأدب.

لقد كان التعارض بين الآنى والمتعاقب تعارضا بين مفهوم النسق ومفهوم التطور، وعلى ذلك فهو تعارض يفقد أهميته أساسا بمجرد أن ندرك أن كل نسق يوجد بوصفه تطورا بالضرورة، ولا مفر من أن تكون لأى تطور طبيعة نسقية.

٥- لا يتطابق مفهوم النسق الأدبى الآنى مع المفهوم الساذج المتوهم عن العصر الأدبى بمعناه التأريخى (الكرونولوچى)؛ ذلك لأن النسق لا يتضمن الأعمال الفنية المتقاربة داخل العصر فحسب، بل الأعمال التى تدخل فلك النسق سواء كانت وافدة من آداب أجنبية أو عصور أدبية سابقة. ولا يكفى أن نقوم بتصنيف عشوائى للظواهر المتعايشة. فالأهم هو تحديد دلالتها المتراتبة فى العصر الذى ندرسه.

٦- إن التمييز بين مفهومين مختلفين - هما اللغة **La langue** والكلام **La parol** - وتحليل العلاقة بينهما (وهو ما أنجزته مدرسة چنيف مع دى سوسير) قد أثمر فى اللغة إلى أبعد حد، ولكن المبادئ المتضمنة فى الصلة بين هذين المفهومين (أى المعيار العام الموجود من ناحية، والأداء الفردى من ناحية ثانية) لابد من تطويرها عند التطبيق على الأدب؛ ذلك لأنه فى حالة الأدب لايمكن دراسة الأدب الفردى دون الإشارة إلى علاقته بالمعايير المعقدة الموجودة. (وإذا عزل

الباحث الأداء الفردى عن المعايير العامة الموجودة فإنه لابد أن ينتهى إلى تشويه نسق القيم الأدبية التى يدرسها، ومن ثم تضيع إمكانية تأسيس القوانين المحايثة لهذا النسق).

٧- إن تحليل القوانين البنيوية للغة والأدب وتطورها يفضى - حتما - إلى تأسيس متوالية محدودة من الأنماط البنيوية الموجودة بالفعل (وأنماط مماثلة من التطور البنيوى).

٨- يتيح لنا الكشف عن القوانين المحايثة فى تاريخ الأدب (واللغة) تحديد خاصية كل تغير فى الأنساق الأدبية (واللغوية). ولكن هذه القوانين لا تسمح لنا بتفسير سرعة التطور أو السبيل المتعين الذى يختاره التطور من بين مجموعة من سبل التطور الممكنة نظريا. ويرجع ذلك إلى أن القوانين المحايثة للتطور الأدبى (واللغوى بالمثل) لا تكوّن معادلة تحتم اختيار حل أوحد، رغم أنها تسمح بعدد محدود من الاختيارات، ولا يمكن فض إشكال اختيار السبيل المحدد للتطور الأدبى، أو اختيار العنصر المهيمن على الأقل، إلا من خلال تحليل التضايف الذى يصل بين المتوالية الأدبية وغيرها من المتواليات التاريخية. هذا التضايف (الذى هو نسق لأنساق) له قوانينه البنيوية الخاصة التى لابد من إخضاعها للبحث، ولكن من الخطأ القاتل منهجيا أن ننظر إلى تضايف الأنساق دون أن نضع فى اعتبارنا القوانين المحايثة لكل نسق.

جانبان للغة ونمطان لاضطراب الحُبْسة(*)

رومان ياكوبسون

تقديم الترجمة:

ما أسرع ما يمرّ الزمن. لقد تعرفت كتابات ياكوبسون للمرة الأولى مرة عام ١٩٧٧، حين كنت أدرِّس الأدب العربي في الصباح لطلاب قسم اللغات الأفريقية في جامعة وسكنسون بينما أتحوَّل إلى تلميذ في المساء يدرس نظريات النقد المعاصر. وكانت الهالة الساحرة التي أحاطت برومان ياكوبسون، في هذه الأثناء، ترتبط بالبنيوية التي كانت تخوض معركتها الأخيرة، قبل أفولها، مع كل النظريات المعارضة لها، خصوصا نظرية «اللابناء» الوليدة التي ذاعت فيما بعد باسم «التفكيك»، والتي طرحها چاك دريدا وسار فيها أتباعه منذ عام ١٩٦٧، وخاضت معركتها في (مناظرات بنيوية) عام ١٩٦٦، ولكن دريدا وأتباعه في هذه الأثناء كانوا لا يزالون في الظل، لم

(*) العنوان الأصلي للبحث:

"Two Aspects of Language and Two Types of Aphasia" by Roman Jakobson

وهو مأخوذ من كتاب :

Fundamentals of Language, by Roman Jakobson, Mouton de Gruyter, 1981.

يعلُ صوتهم كما يعلو الآن على نحو طغى على البنيوية تماما. وكانت البنيوية فى ذلك الزمن حديث الأوساط الجامعية، كما كان ياكوبسون يبدو محاطًا بهالة غريبة من سحر غامض، حتى من أولئك الذين لم يفهموا ما كتب. وما زلت أذكر الليالى التى قضيتها بلا نوم وأنا أحاول فك طلاسم هذا البحث، عام١٩٧٧، وكيف كان يمكن لى أن أقوم بذلك دون أن أفهم دى سوسير وترتيسكوى وبيرس.

* * *

١- المشاكل اللغوية للحُبْسة:

إذا كانت الحُبْسةُ اضطرابا لغويا - كما يدل المصطلح نفسه - فإن أى وصف أو تصنيف لأعراضها المتزامنة لابد أن يبدأ بالبحث عن جوانب اللغة التى ينالها التلف فى الأنواع المتعددة لهذا الاضطراب، هذه المشكلة التى تناولها هولنجز جاكسون **Hughlings Jackson** منذ وقت طويل لا يمكن حلها دون إسهام من علماء اللغة المتخصصين الذين هم على دراية بتنميط **patterning** اللغة وجوانبها الوظيفية.

إن علينا - كى ندرس أوجه القصور فى عمليات التوصيل - أن نفهم أولا طبيعة وبنية طراز التوصيل الذي يتوقف عن أداء وظيفته. وعلم اللغة لا يهتم بجانب واحد فحسب من جوانب اللغة، بل يهتم بكل جوانبها، أى باللغة فى حالات فعلها، وانحرافها وتولدها وانحلالها.

هناك، فى الوقت الحالى، مجموعة من المتخصصين فى علم الأمراض النفسية **psycho pathologists** - يدركون الأهمية البالغة

للمشكلات اللغوية التى تتضمنها دراسة الاضطرابات اللغوية، تلك المشكلات التى نالت بعض العناية فى أفضل الأبحاث الحديثة عن الحُبْسة. ومع ذلك، يظل هناك تجاهل واضح، فى أغلب الأحوال، لضرورة إسهام عالِم اللغة فى أبحاث الحُبسة. وهناك كتاب جديد، على سبيل المثال، يتعامل تعاملا فائقا مع المشكلات المعقدة والمتشابكة لحبسة الأطفال. ويدعو مؤلِّف هذا الكتاب إلى التنسيق بين فروع البحث المتعددة، كما يحث على تعاون أطباء الأنف والأذن والحنجرة والأطفال وعلماء السمعيات والأطباء النفسيين والمعلِّمين. لكن الكتاب، مع ذلك، يتجاهل علم اللغة، كما لو لم يكن للاضطرابات الإدراكية للكلام علاقة باللغة. ويزيد من أسى المرء إزاء هذا التجاهل لعلم اللغة أن مؤلف الكتاب مدير عيادات سمع الأطفال والحُبْسة فى جامعة نورث وسترن North Western، التى تضم بين لغوييها ڤرنر. ف. ليوبولد أفضل خبير أمريكى فى لغة الطفل.

ولكن علماء اللغة مسئولون بدورهم عن التأخر فى الانضمام إلى دراسة الحبسة؛ فليس هناك ما يماثل الملاحظات اللغوية الدقيقة عن لغة الأطفال فى البلدان المتعددة قد أنجز فى مجال الحبسة. وليست هناك أية محاولة لإعادة تفسير، وتنظيم، المادة الإكلينيكية المتنوعة، لأنماط الحبسة المختلفة من وجهة نظر علم اللغة. وكون الحال على هذا النحو أمر يثير الدهشة، خاصة أن التقدم المذهل لعلم اللغة البنيوىّ يزود الباحث بأدوات فعالة ومناهج لدراسة التردى اللغوى Verbal regression، فضلا عن أن الاختلال الحُبْسوى للنموذج اللغوى يمكن - من ناحية أخرى - أن يزود عالم اللغة بحدوس جديدة فيما يتصل بالقوانين العامة للغة.

إن تطبيق المعايير اللغوية الخالصة في مجال تفسير حقائق الحُبْسة وتصنيفها يمكن أن يسهم إسهاما أساسيا في علم اللغة من ناحية ودراسة الاضطرابات اللغوية من ناحية ثانية، شريطة أن يظل اللغويون حذرين وحريصين في تناولهم المعطيات العصابية [نيورولوچية] والنفسانية [سيكولوچية] بدرجة الحرص والحذر نفسها في مجالهم التقليدي. ويعني ذلك أن عليهم - أولا - أن يكونوا على دراية بالمصطلحات والأدوات التقنية المستخدمة في المجالات الطبية لدراسة الحُبْسة، كما أن عليهم - بعد ذلك - أن يخضعوا تقارير الحالات الإكلينيكية لتحليل لغوي دقيق. يضاف إلى ذلك ضرورة أن يتعامل اللغويون مع مرضى الحبسة تعاملا مباشرا، ليقتربوا بالتعامل الملموس مع المعطيات المباشرة على نحو أفضل من الاقتصار على تفسير بيانات جاهزة، ثم إعدادها وفهمها من منظور مخالف تماما.

وهناك مستوى واحد فحسب، من مستويات ظاهرة الحبسة تحقَّق فيه اتفاق لافت، خلال السنوات العشرين الأخيرة، بين الأطباء النفسيين واللغويين الذين يعالجون هذه المشاكل، وأعني بهذا المستوى اختلال نموذج الصوت **disintegration of the sound pattern**. إن هذا الاختلال يتكشف عن نظام زمني على درجة عظيمة من الانتظام، وعلى نحو يثبت معه أن تردِّي الحبسة أشبه بمرآة تنعكس عليها طريقة الطفل في اكتساب أصوات الكلام. بمعنى أن هذا التردي يظهر نمو الطفل بطريقة عكسية. يضاف إلى ذلك، أن المقارنة بين الطفل والحبسة تمكِّننا من تأسيس قوانين متعددة للتضمن **implication**. غير أن البحث عن نظام الاكتساب والفقد وعن القوانين العامة للتضمن لا يجوز حصره في

النموذج الفونيمى فحسب، بل لابد من الاتساع به ليشمل النظام النحوى بالمثل. وليس هناك سوى محاولات أولية قليلة قد تحققت فى هذا المجال، لكنها محاولات تستحق أن نمضى بها قدما.

٢- الخاصية المزدوجة للغة :

يقوم الكلام على اختيار Selection عناصر لغوية بعينها فى وحدات لغوية أكثر تعقيدا، وذلك واضح تماما على المستوى المعجمى lexical؛ حيث يختار المتكلم كلمات يجمع بينها فى جمل تبعا للنظام النحوى للغة التى يستخدمها، كما أن الجمل بدورها تتضام فى أقوال. ولكن المتكلم ليس وسيطا حرا تماما فى اختياره الكلمات؛ ذلك لأن عليه أن يقوم باختياره (إلا فى حالة الابتداع neology النادرة) من المخزون المعجمى الذى يعرفه هو ومن يتخاطب معه على السواء. ويقترب المرء اقترابا صحيحا من جوهر الحدث الكلامى speech event عندما يفترض أن المتكلم والمستمع يستخدمان، طواعية، فى التبادل الأمثل للمعلومات، «الخزانة المصفوفة لتمثيلات سابقة التجهيز» نفسها. إن المخاطب الذى يتلفظ بالرسالة اللفظية يختار واحدة من هذه «الإمكانيات السابقة الإدراك»، أما المخاطِب [المرسِل] فيفترض أن يقوم باختيار مماثل من الحشد نفسه «إمكانيات متوقعة سابقة التجهيز». وعلى هذا الأساس، تستلزم فاعلية الحدث الكلامى استخدام شفرة Code يعرفها كل المشاركين فى العملية.

سأل القط «هل قلت خنزيراً أو تيناً؟» ?Did you say pig or fig

فأجابت أليس: «قلتُ خنزيراً» I said pig. فى هذا القول المتميز يحاول

المخاطَب (القط) أن يعى الاختيار اللغوى الذى قام به المخاطِب؛ ذلك لأنه فى الشفرة المشتركة بين القط وأليس، أى الإنجليزية المنطوقة - فإن الخلاف بين الوقف Stop واللين Continuant - وغيرهما من الأشياء المماثلة - يمكن أن يغير من معنى الرسالة. ولقد استخدمت أليس الملمح الصوتى المميز: الوقف فى مقابل المد، رافضة الثانى ومختارة الأول من هذين المتعارضين، وضمَّت ما اختارته إلى ملامح أخرى متزامنة فى فعل الكلام نفسه، مستخدمة ثقل الـ/p/gravity وشدتها tenseness فى مقابل حدة acuteness الـ/f / و رخاوة laxness الـ/b/. وتجمعت كل هذه الخصال فى حزمة bundle من الملامح المميِّزة هى ما نسميه الفونيم. وأتبع الفونيم/p/ عندئذ، بالفونيمات/i/و/g/، وهما - بدورهما - حزمتان للمحين مميزين نتجا على نحو متزامن. ومن هنا، فإن التقاء Concurrence العناصر المتزامنة وتسلسل Concatena-tion العناصر المتعاقبة هى بمثابة طريقين نضمُّ فيهما، نحن المتكلمين، المكوِّنات اللغوية.

ولم يخترع المتكلم الذى يستخدم هذه الحزم أية حزمة من قبيل/p/أو/f/ أو أى مساق من الحزم مثل/pig/أو/fig/. ولا يستطيع الملمح المميِّز للوقف فى مقابل المدّ (ناهيك عن الفونيم/p/) أن يتكرر دونما سياق. إن ملمح الوقف يظهر متضامنا مع ملامح أخرى متجاوبة. والمخزون الذى تتضام منه هذه الملامح فى فونيمات مثل/p/، /b/، /f/، /d/، /k/، /g/ إلخ مخزون تحدده شفرة اللغة. ذلك أن الشفرة تعين حدود التجمعات الممكنة للفونيم/p/ من حيث علاقته بالفونيمات التى

تسبقه أو تعقبه، فجزء واحد فحسب من قرانات الفونيم المباحة هو الذى يستغل - بالفعل - فى المخزون المعجمى من اللغة. وحتى عندما تكون هناك تجمعات أخرى من الفونيمات ممكنةً نظريا، فإن المتكلم، لا يعدو كونه مجرد شخص يستخدم الكلمة، دون أن يخترعها أو يسكّها- ذلك لأننا نتوقع من الكلمات أن تكون وحدات مشفرة بالفعل، عندما نواجهها، فإذا أردنا فهم كلمة من مثل «نيلون» nylon، فإن علينا أن نعرف المعنى الذى عُيِّن لهذه اللفظة فى الشفرة المعجمية للإنجليزية الحديثة.

وتوجد فى كل لغة من اللغات مجموعات مشفَّرة للكلمات coded word groups تسمى كلمات العبارة phrase words. إن معنى التركيب «كيف حالك»، مثلا، how do you do لا يمكن استنباطه بمجرد إضافة معانى مكوناته المعجمية؛ ذلك لأن الكل لا يساوى مجموع الأجزاء. ومجموعات الكلمات التى تسلك فى هذا الصدد بسلوك الكلمات المفردة، حالات هامشية فحسب. ورغم ألفتنا بها، فنحن لا نحتاج، لإدراك الأغلبية الساحقة لمجموعات الكلمة، إلى أكثر من تعرف الكلمات المكوِّنة والقواعد النحوية لتضامها. وفى داخل هذه الحدود نغدو أحرارا فى أن نضع الكلمات فى سياقات جديدة. هذه الحرية نسبية بالطبع، وضغط «الكليشيه» الشائع على اختيارنا للمجموعات أمر ملحوظ. ولكن الحرية فى تشكيل سياقات جديدة تماما أمر لا يمكن إنكاره، ذلك على الرغم من الاحتمال الإحصائى المنخفض نسبيا لوروده.

وهناك، على هذا الأساس، درجة متصاعدة من الحرية فى تضام الوحدات اللغوية. أما على المستوى الخاص بتضام الملامح المميزة فى الفونيمات فإن حرية المتكلم الفرد تنعدم لتصبح صفرا، إذ تؤسس

الشفرة، بالفعل، كل الإمكانيات التى يمكن استغلالها فى اللغة. وعلى المستوى الخاص تتضام الفونيمات فى كلمات، فهناك حرية يحددها الموقف الهامشى لسك الكلمة. ويكون المتكلم أكثر تحررا على مستوى تشكيل الكلمات فى جمل، ويبقى المستوى الخاص بتضام الجمل فى أقوال، حيث يتوقف فعل القواعد النحوية الإلزامية، عند تضام الجمل فى أقوال utterances، وتتصاعد حرية المتكلم فى خلق سياقات جديدة، ذلك على الرغم من أننا لا يمكن أن نغفل المخزون الوفير للأقوال الجاهزة stereotyped.

إن أى علامة لغوية تتضمن طرازين من التنظيم هما:

(أ) التضام Combination:

ذلك لأن كل علامة من العلامات إنما تتشكل من علامات مكوِّنة، فلا تتكرر أو ترد إلا متضامة مع علامات أخرى. وهذا يعنى أن كل وحدة لغوية تمارس دورها بوصفها سياقا لوحدات أبسط، فى الوقت نفسه تحتل مكانها فى سياقها الخاص، وحدة لغوية أكثر تعقيدا. ومن ثم، فإن كل تجمع لوحدات لغوية يصل بينها داخل وحدة أعلى، ويغدو معه تضام الوحدات ونظمها بمثابة وجهين لعملة واحدة.

(ب) الاختيار Selection:

إن الاختيار بين البدائل Alternatives يتضمن إمكان استبدال أحدها بغيره، وقد يكون المستبدل مساويا للمستبدل به من ناحية ،

ومخالفا له من ناحية أخرى. ولكن الاختيار والاستبدال Substitution هما وجهان لعملة واحدة فى واقع الأمر .

لقد أدرك فردينان دو سوسير الدور الأساسى الذى تلعبه عمليتا التضام والاختيار فى اللغة، ولكنه لم يميز من بين نوعى التضام - الالتقاء والتسلسل - سوى النوع الأخير الذى يتصل بالمساق الزمنى temporal sequence. وعلى الرغم من أن سوسير قد نظر إلى الفونيم من حيث هو فئة set من الملامح المميِّزة المتزامنة فإنه تابع التسليم التقليدى بالخاصية الخطية للغة، تلك التى تمنع إمكانية النطق بعنصرين فى وقت واحد.

ولكى يحدد سوسير طرازى التنظيم اللذين نصفهما بالتضام والاختيار فقد ذهب إلى أن الأول هو حالة حضور تنهض على اتصال كلمتين أو أكثر فى التسلسل الفعلى للكلام، وذهب إلى أن الثانى يربط بين الكلمات الغائبة من حيث هى أركان فى سلسلة التذكر الموجودة بالقوة. ومعنى ذلك أن عملية الاختيار (ومن ثم الاستبدال) تقع على الوحدات التى تضمها الشفرة والتى لا توجد فى الرسالة المتعينة. أما عملية التضام فإنها تتصل بالتراصف الفعلى للوحدات فى الرسالة المتعينة. إن المخاطَب يدرك أن القول تضام بين الأجزاء التى تتكون منها (جُملاً، أو كلمات، وفونيمات،...إلخ)، اختيرت من مخزون كل العناصر المكوِّنة الممكنة (الشفرة). وتظل مكوِّنات السياق فى حالة مجاورة con-tiguity فى عملية التضام، أما فى عملية الاستبدال فإن العلامات تترابط معا بدرجات متباينة على أساس من مشابهة Similarity تتراوح ما بين

مساواة equivalence من المترادفات ونواة مشتركة من الأضداد the common core of antonyms.

وتزود هاتان العمليتان كل علامة لغوية بمجموعتين من المفسِّرات Interpretants إذا استخدمنا هذا المفهوم المؤثر الذى قدمه شارلز ساندرز بيرس؛ إذ إن هناك إشارتين لتفسير العلامة، ترجع أولاهما إلى الشفرة، وترجع ثانيتهما إلى السياق، مشفراً كان أو غير مشفر. وفى كل واحد من هذين السبيلين تتعلق العلامة بمجموعة أخرى من العلامات اللغوية، وذلك من خلال المناوبة Alternation فى الحالة الأولى، ومن خلال التراصف Alignment فى الحالة الثانية. إن الوحدة الدالة قد يستبدل بها غيرها من العلامات الأكثر وضوحا من الشفرة نفسها، فيتكشف بهذه العلامات البديلة المعنى العام للوحدة، بينما يتحدد المعنى السياقى لهذه الوحدة عن طريق علاقتها بالعلامات الأخرى داخل المساق نفسه sequence .

وتترابط مكوِّنات أى رسالة بالشفرة ضرورة، وذلك بواسطة علاقة داخلية، كما تترابط هذه المكونات بالرسالة بواسطة علاقة خارجية. وتتعامل اللغة بجوانبها المتعددة مع كلا النوعين من العلاقة. وسواء كانت الرسائل تبادلا أو توصيلا أحادى الجانب من المخاطِب إلى المخاطَب، فلابد من وجود نوع من المجاورة بين المشاركين فى أى حدث كلامى ليتحقق انتقال الرسالة، ولابد من علاقة داخلية تصل بين المخاطِب والمخاطَب، أى تصل بين هذين الفردين المنفصلين مكانا و زمانا فى الغالب، وعلى نحو تنطوى فيه هذه العلاقة على نوع من المساواة فيها بين

معنى الرموز التى يستخدمها المخاطِب ومعناها عند المخاطَب الذى يتلقى الرسالة ويفسرها. إذن دون هذه المساواة تغدو الرسالة عديمة الجدوى، وحتى إذا وصلت إلى المتلقى فإنها لن توثر فيه.

٢- اضطراب المشابهة :

من الواضح أن اضطرابات الكلام يمكن أن تصيب - بدرجات متفاوتة - قدرة المرء على ضم الوحدات اللغوية واختيارها. وبالتأكيد، فإن السؤال عن العملية التى يصيبها التلف من هاتين العمليتين إنما هو سؤال على أقصى درجة من الأهمية فى وصف وتحليل وتصنيف الأشكال المتباينة من الحبسة. و ربما كانت هذه الثنائية التى تنطوى على عمليتى الضم والاختيار أكثر إيحاءً من الثنائية التقليدية (ولن نناقشها فى هذا البحث) التى تنطوى على الحبسة الابتعاثية Emissive والحبسة التقبلية Receptive، وذلك لأن الثنائية التى نتحدث عنها تحدد ما يختل من وظيفتى تبادل الكلام، أى صياغة الشفرة (التشفير).وحلها.

ولقد حاول هيد Head أن يصنف حالات الحُبسة فى مجموعات محددة، وعين لكل واحدة من هذه المجموعات اسمًا نختاره ليشير إلى أبرز عيوب تدبير الكلمات والعبارات وإدراكها. وإذا اتبعنا هذا النهج فمن الممكن أن نميز بين نمطين أساسيين من الحبسة، وذلك على أساس وقوع الخلل الأساسى فى عملية الاختيار والاستبدال، مع السلامة النسبية لعملية التضام والنظم، أو وقوع هذا الخلل فى عملية التضام والنظم مع السلامة النسبية لعملية الاختيار والاستبدال. وسأستغل

أساسا المادة العلمية المتاحة فى أبحاث جولدشتاين فى تخطيط هذين النمطين المتعارضين من الحبسة.

أما حبسة النمط الأول (أو اختلال الاختيار) فإن السياق فيها أمر ضرورى وعامل حاسم، بحيث إذا قدمنا إلى المريض - فى هذا النمط - أبعاضَ الكلمات والجمل، فإن المريض يكمل هذه الأبعاض بالفعل، ويغدو كلامه من قبيل رد الفعل فحسب. وعلى الرغم من استمرار هذا المريض فى المحادثة بسهولة فإنه يصعب عليه أن يبدأ حوارا. إنه لا يستطيع إلا أن يجيب مخاطِبا حقيقيا أو متخيلا، بوصفه (أى المريض) مخاطَبا يتلقى الرسالة فعلا أو تخيلا، ويصعب عليه بوجه خاص أداء أو فهم خطاب discourse مغلق، من مثل المونولوج (أو الحديث المنفرد). وكلما اعتمدت أقوال هذا المريض على سياق تحسَّنت قدرته على أداء المهمة اللغوية. ولكنه لن يكون قادرا على نطق جملة لا تستجيب إلى اللقنة The clue النابعة من المحاورة أو الموقف الفعلى. أعنى أن هذا المريض لن ينتج جملة من قبيل «السماء تمطر» إلا إذا رأى أن السماء تمطر بالفعل، فكلما كان القول وثيق الصلة بسياق لفظى أو غير لفظى تزايدت احتمالات نجاح الأداء بالنسبة إلى هذا النوع من المرضى.

وبالمثل، كلما كانت الكلمة معتمدة على كلمات أخرى فى الجملة نفسها، وكلما كانت تشير إلى سياق نحوى، كانت هذه الكلمة أقل تأثرا باضطراب الكلام. ولهذا السبب، فإن توابع الجملة التى تخضع للتعلق النحوى هى الكلمات الأكثر بقاءً، بينما يتعرض للحذف الركن الأساسى

للجملة وهو المسند إليه على وجه التحديد. ولما كانت البداية تمثل الصعوبة الأساسية - في هذا النمط - فإن المريض يفشل في نقطة البدء على وجه التحديد، أي في حجر الزاوية من الجملة. ويفهم المريض الكلمات بوصفها مكملات موجزة يستمدها من الجمل التي سبق له النطق بها واقعا أو تخيلا، أو التي سبق له أن تلقاها - واقعا أو تخيلا - عمن يشاركه الحديث. ويمكن حذف الكلمات المفتاح - في هذا النمط - أو تحل محلها بدائل مجردة للتصدير، **abstract anaphoric subsi-tutes** بحيث يمكن أن يستبدل باسم بعينه اسما أعم منه، كما لاحظ فرويد **Freud**، على نحو ما حدث مع كلمتي **chose** (شيء) وكلمة **ma-chin** (حاجة - ماكينة) عند مرضى الحبسة في فرنسا. وفي عينة من العامية الألمانية لخلل الذاكرة **amnesic phasia** التي لاحظها جولدشتاين، فإن كل أسماء الجوامد يستبدل بها كلمة «شيء» أو «حتة»، كما تستخدم كلمة «يعمل» للدلالة على كل الأفعال المتماثلة في السياق أو الموقف، تلك الأفعال التي بدت زائدة للمريض.

والكلمات ذات الإشارة المتأصلة في السياق من مثل الضمائر والظروف تحديدا والكلمات المستخدمة لتشكيل السياق فحسب من مثل الروابط والأدوات المساعدة كلها تميل إلى البقاء في الجملة. وهناك قول نمطي يصلح للاستشهاد على ذلك، سجله كوينسل **Quensel** لأحد المرضى الألمان وأورده جولدشتاين في تفسيره لهذه الظاهرة، حيث يظل الهيكل - أو أدوات الربط - باقيا لا يعتوره الحذف في هذا النوع من أنواع الحبسة، في مرحلتها الخطرة.

لقد تأكد مرارا وتكرارا، فى نظرية اللغة، منذ أوائل العصور الوسطى، أنه لا معنى للكلمة خارج السياق. ولكن صحة هذا التأكيد تقتصر على نمط واحد من الحبسة على وجه التحديد. إن الكلمة لا تعنى بالفعل سوى «محض لغو» blab فى الحالات المرضية التى نناقشها؛ إذ تظهر الاختبارات العديدة التى مرَّ بها هؤلاء المرضى أن الكلمة إذا تكررت فى سياقين مختلفين تغدو مجرد مشترك لفظى homonym. ولما كانت الألفاظ المتميزة تحمل قدرا من المعلومات أعلى مما تحمل المشتركات اللفظية، فإن بعض مرضى هذا النوع من الحبسة يميلون إلى أن يستبدلوا بالمتغير السياقى لكلمة واحدة كلمات مختلفة، كل منها تختص بمجال بعينه. ولذلك لم ينطق أحد مرضى جولدشتاين بكلمة سكين وحدها قط، ولكنه سمى السكين تبعا لاستخدامها وما يحيط بها، فأطلق عليها: مبراة القلم، ومقشرة التفاح، وسكين الخبز، وسكين وشوكة، وعلى نحو تحولت معه كلمة سكين من شكل حرٍّ يصلح للتكرار بمفرده إلى شكل مقيد.

ويقول واحد من مرضى جولدشتاين: «أنا عندى شقة، صالة، غرفة نوم، مطبخ، هناك أيضا شقق كبيرة، فقط فى المؤخرة يعيش العزاب». إن تعبيرا أكثر وضوحا من مثل تعبير «الناس غير المتزوجين» كان يمكن أن يوضع بدل كلمة العزاب، ولكن المريض لم يختر سوى هذه الكلمة المنفردة [عزاب]، وعندما تكرَّر عليه السؤال: من هو الأعزب؟ لم يجب المريض، وكان «فى قلق بيِّن». إن إجابة مثل «الأعزب هو رجل غير متزوج» أو «الرجل غير المتزوج هو الأعزب» يمكن أن تقدم إسنادا اسميا، وبذلك تقدم إسقاطا projection لوضع الاستبدال من الشفرة

المعجمية للإنجليزية على سياق الرسالة المحددة، فالكلمتان المتساويتان تصبحان جزأين متلازمين فى الجملة، ومن ثم موصولتين بفعل المجاورة. ولقد كان المريض قادرا على اختيار الكلمة المحدودة «أعزب» عندما استمد العون من سياق محادثة مألوفة عن «شقق العزاب»، ولكنه لم يكن قادرا على استغلال تركيب البدل (أعزب = رجل غير متزوج) فى جملة، وذلك لتعطل قدرته على الاختيار الذاتى والاستبدال. ولم تكن الجملة الاسمية التى لم يستطع المريض أداءها إلا جملة تنطوى على معلومة وحيدة مؤداها أن «أعزب» تعنى رجلاً «غير متزوج» أو أن «الرجل غير المتزوج يسمى أعزب».

وتنشأ الصعوبة نفسها عندما يطلب المختبر من المريض أن يسمى له موضوعا يشير إليه أو يمسك به، إذ لن يكمل مريض حبسة الاستبدال إشارة المختبر بتسمية الموضوع المشار إليه. وبدل أن يقول «هذا هو (المسمى) قلم» يضيف ملاحظة موجزة عن استخدامه فيقول: «الكتابة» وإذا وجدت إحدى علامات الترادف (ككلمة أعزب مثلا أو الإشارة إلى القلم) تصبح العلامة الأخرى (كعبارة رجل غير متزوج أو كلمة قلم) مسهبة، وبالتالى زائدة. إن كلتا العلامتين تقع فى تصنيف إكمالى عند مريض الحبسة؛ فإذا نطق المختبر إحدى العلامتين تجنب المريض العلامة المرادفة، قائلا فى استجابة نمطية: «أنا أفهم كل شىء». وبالمثل تكون صورة الموضوع سببا لتجنب اسمه؛ فتستبدل بالعلامة اللغوية علامة تصويرية، فلقد عرضت صورة بوصلة على أحد مرضى لوتمار Lotmar فأجاب بقوله: «نعم، إنها... أنا أعلم إلى أى شىء تنتمى، ولكنى لا أستطيع أن أتذكر التعبير الفنى... نعم... اتجاه... أن

تُرِى اتجاها... مغنطيس يشير إلى الشمال». إن أمثال هؤلاء المرضى يفشلون فى الانتقال من المؤشر Index أو الصورة Icon إلى الرمز اللغوى المقابل، كما يمكن أن يقول بيرس Peirce.

بل إن تكرارا بسيطا لكلمة ينطقها المختبر تبدو إسهابا غير ضرورى للمريض، فلا يستطيع تكرارها رغم كل التعليمات التى يتلقاها. وعند طلب هيد من أحد مرضاه أن يكرِّر كلمة «لا»، أجاب المريض: «لا أعرف كيف أفعل هذا». ومع أن هذا المريض استخدم الكلمة تلقائيا فى سياق إجابته «لا أعرف...»، فإنه لم يستطع أن ينتج الشكل المجرد للإسناد الإسمى وهو أ = أ: لا هى لا.

إن التمييز بين اللغة الموضوع واللغة الشارحة هو أحد الإسهامات المهمة التى أسهم بها المنطق الرمزى فى علم اللغة. وكما يقول كارناب Carnap، فإننا «نحتاج إلى لغة شارحة لكى نتحدث عن أى لغة موضوع». ومن الممكن استخدام المخزون اللغوى نفسه فى هذين المستويين المختلفين للغة، فنحن يمكن أن نتحدث بالإنجليزية (بصفتها لغة شارحة) عن الإنجليزية (بصفتها لغة موضوع)، وتفسر الكلمات والجمل الإنجليزية بواسطة مفردات الإنجليزية، فى دوران حول المعنى وإعادة لصياغته. ومن الواضح أن هذه العمليات التى يسميها المناطقة بالعمليات اللغوية الشارحة ليست من اختراعهم، ذلك لأن هذه العمليات لا تقتصر على مجال العلم فحسب، بل تمتد لتغدو جانبا متكاملا من أنشطتنا اللغوية المعتادة. وغالبا ما يقوم المشتركون فى الحوار بمراجعة بعضهم البعض للتأكد مما إذا كانوا يستخدمون الشفرة نفسها، فيسأل

المتكلم قائلا: «هل تتابعني؟ أترى ما أعني؟» أو يتدخل المستمع نفسه قائلا: «ماذا تعني؟». وعندئذ يسعى مرسل الرسالة إلى جعل رسالته أكثر يسرا لدى من يفكُّ شفرتها، وذلك بأن يستبدل بعلامة السؤال علامة أخرى غيرها من الشفرة اللغوية نفسها، أو مجموعة كاملة من علامات الشفرة.

وتفسير علامة لغوية بواسطة علامات لغوية غيرها من اللغة نفسها، متماثلة في الخواص على نحو ما، هي عملية لغوية شارحة ذات دور أساسي في تعليم اللغة للأطفال، إذ تكشف الملاحظات الجديثة عن المدى اللافت الذي يشغله الكلام حول اللغة في السلوك اللغوى للأطفال في مرحلة الحضانة. واللجوء إلى اللغة الشارحة أمر ضرورى في اكتساب اللغة وتوظيفها العادى في آن، واختلال قدرة مريض الحبسة على التسمية هي - في واقع الحال - فقدان للغة الشارحة، والحق أن أمثلة الإسناد **equational predication** التى ارتبك إزاءها المرضى الذين استشهدنا بهم هي قضايا لغة شارحة تشير إلى اللغة الإنجليزية، أعنى أنها قضايا تقول على نحو واضح: «إن اسم الشفرة التى تستخدمها هو "قلم"، أو «إن كلمة أعزب في الشفرة التى نستخدمها تساوى عبارة "رجل غير متزوج"، المسهبة».

إن هذا الصنف من المرضى لايستطيع الانتقال من الكلمة إلى ما يرادفها أو يشرحها، أو حتى ما يقابلها من تعبيرات مساوية لها في لغات أخرى، وفقد الثنائية اللغوية والاقتصار على نوع من أنواع

اللهجات الفردية للغة هو أحد الأعراض التى تبين عن هذا النوع من أنوا ع الحبسة.

وقد قيل حسب التحزّب الذى لا يزال باقيا إن طريقة الفرد فى الكلام خلال وقت بعينه (أو ما يسمى باللهجة الفردية **Idiolect**) هى الحقيقة اللغوية الوحيدة الملموسة، ولقد أثيرت الاعتراضات التالية فى ثنايا مناقشة هذا المفهوم:

> «إن أى إنسان يحاول عامدا أو مختارا، عندما يتحدث إلى آخر، أن يعثر على المفردات المشتركة بينهما، إما لكى يرضى من يستمع إليه أو لكى يفهم أو ليبين عن نفسه، مما يعنى أن كل متكلم يستخدم كلمات المخاطَب فى نهاية الأمر، وليس هناك شىء من قبيل الملكية الخاصة فى اللغة؛ لأن لكل شىء طابعا اجتماعيا، كما أن التبادل اللغوى شأنه شأن أى عملية تبادل أخرى تتطلب طرفين فاعلين على الأقل فى عملية التوصيل، ولذلك فاللهجة الفردية ليست إلا من قبيل الوهم الخاطئ».

ولا يحتاج هذا القول إلا إلى تحفظ واحد فحسب على كل حال، فاللهجة الفردية هى الحقيقة اللغوية الوحيدة بالقطع، فيما يخص مريض الحبسة الذى يفقد القدرة على تبديل الشفرة. وما دام هذا الصنف من المرضى لا ينظر إلى لغة الآخرين بوصفها رسالة موجهة إليه، ومستخدمة نموذجه اللغوى، فإنه يشعر بما شعر به أحد مرضى هيمفل وستيخل الذى قال: «أنا أسمعك بوضوح تام ولكنى لا أدرك ما تقول

...أسمع صوتك ولكن ليس الكلمات... إنها لا تنطق نفسها». فالمريض ينظر إلى قول الآخر - فى هذا المقام - بوصفه بَرْبَرَة gibberish، أو لغة غير معروفة على الأقل.

وكما لاحظنا من قبل، فإن العلاقة الخارجية للمجاورة هى التى تجمع مكونات السياق، أما العلاقة الداخلية للمشابهة فهى التى تشكل أساس وضع الاستبدال، ولذلك فإن العمليات التى تتضمن المشابهة تذعن للعمليات التى تقوم على المجاورة عند مريض الحبسة الذى يختل عنده الاستبدال ويسلم النسق. ويمكننا التنبؤ بأن أى مجموعة دلالية - فى ظل هذه الأوضاع - لابد أن تكملها المجاورة المكانية والزمانية أكثر مما تحكمها المشابهة. والحق أن تجارب جولدشتاين تبرر مثل هذا التوقع؛ فإن إحدى مريضاته التى تدخل فى هذا الصنف الذى نتحدث عنه، قد رتبت أسماء قليلة لمجموعة من الحيوانات. عندما طلب منها ذلك، بالطريقة نفسها التى شاهدتها فى حديقة الحيوان. وبالمثل فإن المريضة نفسها، رغم التعليمات التى وجهت إليها بأن تنظم موضوعات بعينها للون والحجم والشكل، قد رتبت هذه الموضوعات على أساس من تجاورها المكانى، كأشياء المنزل، ومواد المكتب... إلخ، وبررت هذا الترتيب بالإشارة إلى نوافذ العرض، حيث «لا تهم الأشياء فى ذاتها»، قاصدة بذلك إلى أنه ليس من الضرورى أن تتشابه الأشياء. ولقد كانت المريضة قادرة على تسمية درجات الألوان الأولية: أحمر، وأصفر، وأخضر، وأزرق - ولكنها تجنبت مدَّ الانتقال بهذه الأسماء إلى الأنواع المحوَّلة؛ لأن الكلمات لا تستطيع - فيما قالت هذه المريضة - أن تتخذ

معانى إضافية محولة تترابط فيما بينها عن طريق المشابهة بمعانيها الأولى.

ولابد للمرء أن يتفق مع جولدشتاين فيما لاحظه من أن مرضى هذا الصنف «يفهمون المعانى الحرفية للكلمات، ولكنهم لا يصلون إلى فهم الخاصية الاستعارية للكلمات نفسها». وقد يبدو من قبيل التعميم المسرف أن نفترض أن الكلام المجازى مبهم بالقياس إلى هؤلاء المرضى، ولكننا لو نظرنا إلى قطبى المجاز، أى الاستعارة والمجاز المرسل، وجدنا أن المجاز المرسل الذى يقوم على علاقة المجاورة يستخدم استخداما واسعا عند مرضى الحبسة الذين تعتل قدرتهم على الاختيار، وعلى نحو تستخدم معه كلمة «شوكة» بدل كلمة «سكين»، أو تستخدم المنضدة للدلالة على المصباح، أو الدخان للدلالة على البايب. ولقد سجل هيد حالة نمطية لواحد من المرضى الذى «عندما فشل فى تذكر الاسم «أسود» وصفه بأنه ما نفعله للموت، وقصر الاسم على الموت فحسب».

ويمكننا أن نحدد أمثال هذه المجازات المرسلة بوصفها إسقاطات من خط سياق العادة على خط الاستبدال والاختيار، بمعنى أن العلامة اللغوية (مثل شوكة) التى تتكرر عادة مع علامة أخرى (مثل سكين) يمكن أن تستخدم بدلا منها. كما أن عبارات مثل «سكين وشوكة» و«مصباح ومنضدة»، و«يدخن بايب» تولّد مجازات مرسلة من أمثال «شوكة» و«مصباح» و«دخان»؛ فالعلاقة بين استخدام الموضوع وأدوات إنتاجه تولّد المجاز المرسل فى مثل هذه الحالات. ولذلك، فإن علة الاستخدام التقليدى للون قد وضعت موضع اللون نفسه فى السؤال والجواب: «متى

يرتدى المرء السواد؟» - «عندما يحزن للموت». والفرار من الشيء نفسه إلى ما يجاوره يلفتنا لفتا قويا فى حالات هذا الصنف من المرضى، كما يحدث فى حالة هذا المريض من مرضى جولدشتاين الذى كان يجيب مستخدما المجاز المرسل عندما كان جولدشتاين يطلب منه تكرار كلمة بعينها، فكان المريض يقول «زجاج» بدل «نافذة»، و«سماوات» بدل «الله» على سبيل المثال.

إن المجاورة تحدد السلوك اللغوى كله للمرضى فى هذه الحالات التى يتزايد فيها تلف موهبة الاختيار فى مقابل السلامة الجزئية - على الأقل - لموهبة الضم، ومن الممكن أن نطلق على هذا النوع من الحبسة اسم اضطراب المشابهة.

٤- اضطراب المجاورة:

«لا يكفى القول بأن الكلام يتكون من كلمات فحسب، إذ إنه يتكون من كلمات يُشير بعضها إلى البعض على نحو مخصوص، ودون التعلق الصحيح بين علاقات الأجزاء لن يكون القول اللغوى سوى تعاقب من أسماء لا تحتوى أية إفادة... إن فقد الكلام هو فقد القدرة على الإفادة وانعدام الكلام لا يعنى انعداماً كاملا للتكلُّم».

إن تلف القدرة على الإفادة، أو بشكل عام تلف القدرة على ضم كيانات لغوية بسيطة فى وحدات أكثر تعقيداً، أمر يقتصر على نوع من الحبسة يخالف النوع الذى ناقشناه فى القسم السابق. ولن ينعدم التكلم ما ظلت الكلمة هى الكيان الباقى فى أغلب حالات هذا النوع، فالكلمة

هى الوحدة الأعلى بين الوحدات اللغوية المشفَّرة إلزاميا، ما دمنا نصوغ جملنا وأقوالنا من مخزون الكلمة الذى تحدده الشفرة.

إن حبسة تلف النسق التى يمكن أن نطلق عليها اضطراب المجاورة تُنقص من مدى الجمل وتنوعها، ففى هذا النوع من الحبسة تختفى القواعد النحوية التى تنظم الكلمات فى وحدات أكبر. ويؤدى هذا النوع من الخلل الذى يصطلح عليه باسم اللا نحوية **agrammatism** إلى تحلل الجملة وتحولها إلى مجرد «كومة من الكلمات» لو استخدمنا صورة چاكسون، وعلى نحو يغدو معه نظام الكلمات هيولانيا لا تتعلق فيه العناصر التعلق النحوى السليم، بل تتلاشى أركان الجملة وتتداعى روابطها النحوية. وكما يمكن أن نتوقع، تختفى الكلمات ذات الوظائف النحوية الخالصة أولا، كحروف العطف والجر والضمائر والأدوات، مفسحة السبيل لما يسمى «الأسلوب التلغرافى»، بعد أن كانت هذه الكلمات هى الأكثر بناءً فى حالة اضطراب المشابهة، وكلما قل اعتماد الكلمة نحويا على السياق زاد بقاؤها فى كلام مرضى الحبسة المصابين باضطراب المجاورة، بعد أن كانت هذه الكلمة أول ما يحذفه مرضى اضطراب المشابهة. وإذا كان «المسند إليه» أول ما يسقط من الجملة فى حالات اضطراب المشابهة فإنه يصبح أكثر تأبِّيا على الحذف فى اضطراب المجاورة.

ويغلب على هذا النوع من الحبسة الذى يصيب النسق إنتاج أقوال طفلية وحيدة الجملة، أو إنتاج جمل وحيدة الكلمة. ولا يثبت مع هذا النوع سوى مجموعة قليلة من الجمل الطويلة النمطية الجاهزة. وفى

الحالات المتفاقمة للحبسة من هذا النوع، يختزل الحديث إلى جملة مفردة وحيدة الكلمة. وبقدر تفكك النسق تستمر عملية الاختيار. وكما يلاحظ چاكسون «فإن تحديدك الشيء هو تحديدك ما يشبهه»، فمريض وضع الاستبدال (عندما يصاب النسق بالتلف) يتعامل مع المشابهات، على نحو تصبح معه تحديداته التقريبية ذات طبيعة استعارية، فى مقابل التحديدات الكنائية المألوفة فى حبسة المشابهة، واستخدام «نظارة مقرِّبة» للميكروسكوب، أو «النار» بدل «ضوء الغاز» مثال نمطى للتعبيرات شبه الاستعارية Quasi Metaphoric expression كما أسماها چاكسون، وذلك لأن هذه التعبيرات لا تمثل تحولا متعمدا للمعنى كما هو الحال فى الاستعارات البلاغية والشعرية.

إن الكلمة فى النموذج اللغوى العادى جزء يتكون منه سياق موضوع هو الجملة، كما أن الكلمة بذاتها سياق موضوع يتركب من أجزاء أصغر، هى المورفيمات (أصغر الوحدات الدالة) والفونيمات. وإذا كنت قد أشرت إلى أثر اضطراب المجاورة على تضام الكلمات فى الوحدات الأكبر، فإن العلاقة بين الكلمة ومكوناتها تعكس العجز نفسه، ولكن بطريقة مختلفة فحسب. فالملمح النمطى للا نحوية agrammatism فى الكلمة هو إلغاء التصريف، حيث تظهر الأصناف غير المحددة مثل الصيغ المصدرية محل الأشكال الفعلية على اختلاف أنواعها، وتظهر حالة الرفع بدل كل الحالات المغايرة فى اللغات التى تعتمد على التصريف. وترجع هذه العيوب إلى حذف التعلق والاتباع النحوى Concord من ناحية، كما ترجع إلى فقد القابلية على إرجاع الكلمة

إلى جذر [أصل Stem] ولاحقة desinence من ناحية ثانية. وأخيرا، فإن [صيغ التصريف] (وأخص وضعا من الحالات النحوية مثل he, his, him أو وضع أفعال المضارع والماضي من مثل: يدلي بصوته، أدلى بصوته) التي تقدم مضمون الدلالة نفسه من منظور مغاير تترابط مع غيرها بالمجاورة، ولذلك فإن ثمة قوة دفع مغايرة لمرضى الحبسة المصابين باضطراب المجاورة تدفعهم إلى اطراح هذه الأوضاع.

وعلى سبيل القاعدة أيضا، فإن الكلمات المشتقة من الجذر نفسه، من مثل «منحة»، و«ممنوح»، «ومانح»، تترابط دلاليا بواسطة المجاورة. لكن المرضى الذين ندرسهم يميلون إما إلى حذف الكلمات المشتقة أو إلى حذف اجتماع الجذر مع لاحقة الاشتقاق، بل إن المركب من كلمتين يتعذر حلُّه. ولذلك كان المرضى الذين فهموا ونطقوا مركبات من مثل «عيد الشكر» و «قصبة لندن» غير قادرين على فهم أو حتى قول كلمتى «شكر» و«عيد» منفصلتين، أو كلمتى «قصبة» و«لندن» منفصلتين، وذلك رغم كثرة نطقهما للكلمتين مركبتين. وبقدر ما يظل الحس بالاشتقاق حيا – ومن ثم تظل هذه العملية مستخدمة لخلق اختراعات فى الشفرة – يمكن للمرء أن يلاحظ نزوعا نحو التبسيط البالغ والآلية؛ فإذا كانت الكلمة المشتقة تشكِّل وحدة دلالية لا يمكن أن تستنتج كلية من معنى مكوناتها، فإن الكل Gestalt يتأبى على الفهم. ولذلك نجد الكلمة الروسية moher-ica التى تشير إلى قبين الخشب wood house قد فسرها مريض روسى بالحبسة بوصفها «شيئا رطبا» أو «مناخا رطبا»؛ لأن الجذر moke يشير إلى «الرطوبة»، واللاحقة ica تشير إلى حامل

صفة معينة. وكذلك الأمر في nelépica التي تدل على «شيء أخرق» وtemnica «حجرة مشرقة» و suetlica «زنزانة» (حرفيا: غرفة مظلمة).

عندما كانت دراسة الفونيمات phonemics أكثر مجالات علم اللغة إثارة للجدل قبل الحرب العالمية الثانية، عبَّر بعض اللغويين عن شكهم فيما إذا كانت الفونيمات تلعب بذاتها دورًا في سلوكنا اللفظي Verbal. بل لقد ذهب البعض إلى أن الوحدات الدالة على الإشارة اللغوية كالمورفيمات، أو الكلمات بالأحرى، هي أصغر الكيانات التي نتعامل معها فعلا في حدث الكلام، أما الوحدات المميزة نفسها كالفونيمات، فقد نظر إليها هذا البعض بوصفها تشكيلا مصطنعًا لتسهيل الوصف العلمي للغة وتحليلها فحسب. ومهما يكن من أمر هذه النظرة التي رأى فيها سابير مغالطة واضحة فإنها تظل نظرة مقبولة فحسب بالقياس إلى نوع مرضي بعينه، إذ تصبح الكلمة الوحدة اللغوية الوحيدة الباقية في نوع من أنواع الحبسة أطلق عليه اسم حبسة انعدام الترتيب atactic، فليس عند المريض - في هذا النوع - سوى صورة واحدة كاملة لا تقبل الفصل لأي كلمة مألوفة، وعلى نحو تغدو معه كل قرانات الأصوات الأخرى غريبة أو مبهمة، أو يدمجها هذا المريض في كلمات مألوفة متجاهلا تحولها. وهكذا، فإن أحد مرضى جولدشتاين «قد أدرك بعض الكلمات، ولكنه لم يدرك الصوائت والصوامت التي تتكون منها الكلمات. وميَّز مريض فرنسي من مرضى الحبسة، بل فهم، وأعاد، وأنتج تلقائيا كلمة «قهوة» Café و«طريق» pavé، ولكنه عجز عن أن يدرك أو يميز، أو يعيد قرانات بلا معنى من قبيل Féca, Faké, kéfa,

palé ولا توجد مثل هذه الصعوبة عند أى مستمع يتكلم الفرنسية بشكل عادي، ما ظلت قرانات الصوت وعناصره المكوِّنة تتواءم مع النمط الفونيمى للغة الفرنسية. بل إن مثل هذا المستمع قد يفهم هذه القرانات بوصفها كلمات يجهلها، لكنها وإن اختلفت فرضا فى معناها تنتمى بداهة إلى المفردات الفرنسية ما دامت لا تختلف عن غيرها إلا فى ترتيب فونيماتها أو فى الفونيمات نفسها.

وعندما يفقد مريض الحبسة قدرته على حل الكلمة إلى مكوناتها الفونيمية تضعف سيطرته على التركيب، وسرعان ما يتبع هذا الضعف تعطلٌ فى إدراك الفونيمات وتضامُّها. ويتخذ التردّى التدريجى لنمط الصوت عند مرضى الحبسة اتجاها معاكسا لاتجاه نظام اكتساب الفونيمات عند الأطفال، فينطوى هذا التردى على تضخم فى المشترك اللفظى homonym وتناقص فى المفردات. وإذا تزايد هذا العجز المزدوج - فونيميا ومعجميا - لا يتبقى من الكلام سوى أقاويل أحادية الفونيم، أحادية الكلمة، أحادية الجمل، على نحو ينعكس معه المريض إلى الأطوار الأولى لنمو اللغة عند الطفل، بل قد ينتكس إلى ما قبل المرحلة اللغوية: فيعانى حبسة شاملة aphasia universalis هى فقدان كامل لقوة استخدام الكلام وإدراكه.

وانفصال هاتين الوظيفتين (واحدة مميِّزة والأخرى دالة) هو بمثابة خاصية نوعية للغة بالقياس إلى بقية الأنظمة السيميوطيقية، إذ ينشأ صراع تختص به اللغة عن غيرها من الأنظمة السيميوطيقية بين هاتين الوظيفتين فى اللغة، عندما ينزع الخلل فى حبسة النسق إلى إلغاء

تدرج الوحدات اللغوية واختزال درجاتها فى مستوى مفرد. وقد يكون المستوى المتبقى صنفا class من القيم الدالة، هو الكلمة، كما فى الحالات التى لمسناها سلفا، أو صنفا من القيم المميِّزة، هو الفونيم. ويظل المريض فى الحالة الثانية قادرا على أن يحدد ويميز، ويعيد إنتاج الفونيمات، ولكنه يفقد القدرة على أن يفعل الفعل نفسه مع الكلمات. وتتحدد الكلمات وتتميز ويعاد إنتاجها، فى حالة ثالثة تتوسط بين الحالتين السابقتين، ولكن الكلمات، عندئذ، «يمكن إدراكها بوصفها شيئا معروفا، ولكنه غير مفهوم، كما تقرر صيغة جولدشتاين النبرة، فتفقد الكلمة وظيفتها الدالة المعتادة وتنتحل الوظيفة المميزة الخالصة التى تخصُّ الفونيم عادة».

٥- القطبان الكنائى والاستعارى:

إن أصناف الحبسة عديدة ومتباينة، ولكنها جميعا تندرج تحت هذين النوعين المحوريين اللذين وصفناهما؛ ذلك لأن كل شكل من أشكال اضطراب الحبسة، يتمثل فى تلف قاسٍ - تقريبا - لملكة الاختيار والاستبدال من ناحية، أو للقدرة على الضم والنسق من ناحية ثانية. وإذا كان النوع الأول ينطوى على تلف يصيب العمليات اللغوية الشارحة، فإن النوع الثانى ينطوى على تلف يصيب قدرة الحفاظ على تدرج الوحدات اللغوية. وإذا كانت علاقة المشابهة تتعطل فى النوع الأول من الحبسة، فإن علاقة المجاورة تتعطل فى نوعها الثانى، وتجافى الاستعارة النوع الخاص باضطراب المشابهة بالقدر الذى تختفى به الكناية لاضطراب المجاورة.

إن تصاعد الخطاب **discourse** يمكن أن يتحقق بطريقتين من طرائق الدلالة، حيث يفضى الموضوع إلى موضوع غيره، إما بتشابه الموضوعين أو بتجاورهما. وسبيل الاستعارة أكثر السبل ملاءمة للحالة الأولى، أما سبيل الكناية فأكثر ملاءمة للحالة الثانية، ما ظلت كلتا الحالتين (المشابهة، المجاورة) تكشف التعبير عن نفسها بالاستعارة أو الكناية. وإذا كانت كل واحدة من العمليتين اللتين تنطويان على الاستعارة والكناية تُحصر أو تُعاق تماما فى الحبسة، فإن هذه الظاهرة نفسها تجعل من دراسة الحبسة أمرا مفيدا لعالم اللغة بوجه خاص. صحيح أن كلتا العمليتين فاعلة دائما فى السلوك اللغوى العادى، ولكن الملاحظة المدققة تكشف عن انفصال إحدى العمليتين عن قرينتها، تحت تأثير النمط الثقافى والشخصية والأسلوب اللغوى.

ويواجه الأطفال باسم من الأسماء فى اختبار سيكولوچى شائع، ويطلب منهم أن ينطقوا الاستجابة اللفظية الأولى التى ترد على أذهانهم. ويتكشف نزوعان لغويان متعارضان دوما، خلال هذه التجربة؛ إذ تنطوى الاستجابات كلها إما على إبدال وإما على إكمال للمثير **Stimulus**. أما فى حالة الإكمال فيشكِّل المثير والاستجابة تركيبا نحويا سليما هو جملة فى أغلب الأحيان. وعلى أى حال، فإن هذين النوعين المتعارضين من الاستجابة يمكن تسميتهما بالنمط الاستبدالى **substitutive** والنمط الإسنادى **predicative**.

ولقد كانت الاستجابة للمثير «كوخ» **Hut** هى: «احترق» **burnt** و«منزل فقير صغير» وكلتاهما بمثابة استجابة إسنادية. ولكن الاستجابة

الأولى تخلق سياقا قصصيا خالصا، أما الثانية فتنطوى على صلة مزدوجة بالمبتدأ «كوخ»، فهناك المجاورة فى الموضع (النحوى على وجه التحديد) من ناحية، وهناك المشابهة الدلالية من ناحية أخرى.

ولقد أنتج المثير نفسه الاستجابات الاستبدالية التالية: فكلمة «كوخ» أثارت نفسها من قبيل تحصيل الحاصل وأثارت مرادفة مثل «عشة» و«خص» Cabin and hovel؛ وأثارت كلمة مناقضة مثل «قصر»، كما أثارت الاستعارتين «وكر» و«جحر». ومن الواضح أن العلاقة الاستبدالية التى تحل بها كلمة مثل غيرها إنما هى مثال على مشابهة الموضع positional Similarity، يضاف إلى ذلك أن الاستجابات كلها تترابط مع المثير على أساس من مشابهة دلالية (أو تقابل). كما أن الاستجابات الكنائية للمثير نفسه من مثل «زريبة» [سقيفة، عشة litter] تضم ما بين مشابهة الموضع والمجاورة المكانية وتقابل بينهما.

ويظهر الفرد أسلوبه الشخصى و نزوعه اللغوى وما يميل إليه من خلال استخدامه لهذين النوعين من العلاقة (أعنى المشابهة والمجاورة) فى كلا جانبيها (الموضعى والدلالى) - على مستوى الاختيار والضم والترتيب.

والتفاعل بين هذين العنصرين مؤكد فى فنون الكلمة بوجه خاص. وثمة مادة ثرية لدراسة هذه العلاقة فى أنماط الشعر التى تقوم على الموازنة parallelism بين الأسطر المتجاورة، كشعر الكتاب المقدس أو الشعر الفنلندى أو التقاليد الشفاهية الروسية إلى حد ما؛ إذ تزودنا هذه المادة بمعيار موضوعى لما يمكن أن يحدث فى كلام الجماعة من حيث هو

تراسل بين الأفراد. وما دام يمكن لكل من هاتين العلاقتين (المشابهة والمجاورة) أن تظهر فى أى مستوى لغوى - مورفيمى أو معجمى أو نحوى أو أسلوبى phraseological - فثم مجال مؤثر من التشكلات يمكن أن تتشكل فيه كلتاهما على نحو تسود فيه واحدة منهما بوصفها القطب الجاذب. ففى الغنائيات الروسية -على سبيل المثال- تسود التراكيب الاستعارية، بينما ترجح كفة السبيل الكنائى فى الملاحم البطولية.

إن الشعر ينطوى على دوافع متنوعة تحدد الاختيار بين البدائل. وأهمية العملية الاستثنائية أو أوليتها فى المدرستين الأدبيتين للرومانسية والرمزية أمر يؤكده الدارسون مرارا وتكرارا. ولكن هؤلاء الدارسين لم يتيقنوا - بعد - من أهمية الكناية ودورها الفعلى فى تحديد الاتجاه الواقعى الذى يعارض الرومانسية والرمزية على السواء، والذى ينتمى إلى مرحلة تتوسط ما بين انهيار الرومانسية وازدهار الرمزية.

إن المؤلف الواقعى عندما يتبع طريق العلاقات القائمة على المجاورة، ينتقل كنائيا من الحبكة إلى الجو، ومن الشخصيات إلى المهاد الزمانى والمكانى، على نحو يكشف عن ولع هذا المؤلف بتفاصيل المجاز المرسل synecdochic details، ففى مشهد انتحار أنًا كارنينا من رواية تولستوى الشهيرة، مثلا، يتركز الانتباه الفنى على حقيبة البطلة، ويستخدم الكاتب نفسه فى روايته «الحرب والسلام» كنايات من مثل «زغب على الشفة العليا»، و«الأكتاف العارية» على سبيل المثال .

وليست الغلبة المتبادلة لإحدى هاتين العمليتين، الاستعارية أو

الكنائية، مقصورة على الأدب بالقطع. إن المراوحة بينهما تقع فى أنظمة العلامة المختلفة بما فيها اللغة. والمثال البارز من تاريخ الرسم هو التوجه الكنائى الواضح فى «التكعيبية»، حيث يتحول الموضوع إلى هيئة من المجازات المرسلة synecdoches، وذلك فى مقابل السريالية، حيث يستجيب الرسامون السرياليون استجابة تنطوى على اتجاه استعارى واضح. ومنذ أن قدم د. و. جريفث D.W.Griffith إنتاجه السينمائى، فإن فن السينما قد أخذ يؤكد مقدرته العالية المتقدمة فى تغيير الزاوية والمنظور وبؤرة «اللقطات»، ويتباعد عن تقاليد المسرح، وينظم نوعا غير مسبوق من اللقطات القريبة Close-ups التى تتخذ سبيل المجاز المرسل، بل ينظم تركيبات setups كنائية بوجه عام. ولقد أضيف إلى هذه الرسائل «مونتاج» استعارى جديد مع تراكيب إحلالية [تبهيتات lap-dissolve] هى بمثابة تشبيهات فيلمية، فى أفلام شارلى شابلن وأيزنشتين وغيرهما.

إن البنية المزدوجة القطبين فى اللغة (أو غيرها من الأنظمة السيميوطيقية المغايرة) وهيمنة أحد هذين القطبين فى الحبسة إلى درجة استبعاد القطب الآخر إنما هو أمر يتطلب دراسة منهجية مقارنة، دراسة تقارن بين الإبقاء على أحد هذين القطبين فى نوعى الحبسة وغلبة هذا القطب نفسه فى أساليب بعينها وعادات شخصية وأزياء شائعة..إلخ. ولا شك أن التحليل المتأنى، فضلا عن المقارنة بين هذه الظواهر والأعراض المتزامنة للنوع المماثل، لها فى الحبسة مهمة ملحة، يشترك فى بحثها الخبراء فى علم النفس المرضى وعلم النفس وعلم اللغة وعلم الأدب والسيميوطيقا أو علم العلامات العام؛ ذلك لأن الثنائية التى

ناقشناها فى هذا البحث إنما هى ثنائية تتكشف عن أهمية بالغة ونتائج مهمة فى السلوك اللغوى بوجه خاص والسلوك الإنسانى بوجه عام.

ولكى نبين إمكانيات البحث المقارن الذى نطرحه، نختار مثالا من الحكايات الشعبية الروسية التى تستغل الموازاة بوصفها وسيلة فكاهية، من مثل «توماس أعزب، إرميا غير متزوج» حيث نجد الخبرين فى الجملتين المتوازيتين يترابطان بالمشابهة، بل هما مترادفان فى حقيقة الأمر. أما المبتدآن فى الجملتين فكلاهما اسم علم مذكر، ومن ثم فهما متشابهان [مورفولوجيا]، ولكنهما من ناحية أخرى يشيران إلى بطلين متجاورين فى الحكاية نفسها، خلقا ليؤديا أفعالا متماثلة، على نحو يبرر استخدام الأزواج المترادفة للخبر. وتتكرر صورة أخرى معدلة من التركيب نفسه فى أغنية زواج شائعة، حيث يُخاطَب كل واحد من ضيوف العرس باسمه الأول وباسمه العائلى **paronymic**، فيقال «جلب أعزب، وإيڤانوڤتش غير متزوج». ومع أن الخبر فى كلتا الجملتين مترادف فإن العلاقة بين المبتدأين متغيرة. إذ إن كلا المبتدأين اسم علم يشير إلى الشخص نفسه، كما أن كليهما يستخدم مجاورا للآخر على سبيل التخاطب المهذب.

وإذا كانت الجملتان المتوازيتان، فى النص الذى اقتبسته من الحكاية الشعبية، تشيران إلى حقيقتين منفصلتين - أى الحالة الاجتماعية [متزوج/أعزب] لتوماس والحالة المشابهة لإرميا - فإن الأمر مختلف فى أغنية الزواج؛ ذلك لأن الجملتين اللتين استشهدت بهما مترادفتان، فهما تكرران على سبيل الإسهاب حالة أن البطل نفسه أعزب، على نحو يجرِّد منه شخصيتين منفصلتين.

ولقد عانى الروائى الروسى جلب إيفانوفتش أوزبينسكى (١٨٤٠-١٩٠٢) Gleb Ivanovitch Uzpenski فى أواخر حياته من مرض عقلى انطوى على اضطراب الكلام، فكان اسمه الأول «جلب» يتضام مع اسمه العائلى «إيفانوفيتش» عرفيا فى الحديث المتأدب. أما بالنسبة إليه فكان الاسمان يتحولان إلى اسمين متميزين يشيران إلى كائنين منفصلين، على نحو صار معه جلب قرين كل الفضائل، فى مقابل إيفانوفتش (الاسم الذى يصل الابن بأبيه) الذى حلَّت فيه كل آثام أوزبينسكى الأب. ويتمثل الجانب اللغوى لهذا الانفصام فى الشخصية فى عدم قدرة المريض على استخدام رمزين للشىء نفسه، وذلك هو اضطراب المشابهة. وما دام اضطراب المشابهة يرتبط ارتباطا وثيقا بنزوع كنائى، فإن اختيار الوسائل الأدبية التى استخدمها أوزبينسكى الكاتب الشاب أمر يستحق اهتماما خاصا. وتثبت الدراسة التى حلل فيها أناتولى كاميجلوف Anatoli Kamegulov أسلوب أوزبينسكى توقعاتنا النظرية، إذ تُظهر هذه الدراسة أن لأوزبينسكى ولعًا بالكناية وبخاصة المجاز المرسل، كما تظهر الدراسة أن أوزبينسكى وصل باستخدام كلا المجازين إلى أقصاه، على نحو صار معه القارئ ينسحق تحت وطأة تعدد التفاصيل التى تفرغ فيه داخل مساحة لغوية محدودة، إلى الحد الذى يصعب معه على هذا القارئ - فعلا - فهم المجموع فتضيع منه اللوحة الأدبية.

ولكى أؤكد ما أذهب إليه فمن المهم أن أذكر أن الأسلوب الكنائى لأوزبينسكى قد حظى بتشجيع الأعراف Canon الأدبية السائدة فى عصره، أى واقعية أواخر القرن التاسع عشر، ولكن البصمة الأسلوبية

الخاصة بجلب إيڤانوفتش جعلت قلمه ملائما كل الملاءمة لهذا الاتجاه الفنى فى تجلياته المتطرفة، كما أن هذه البصمة قد تركت أثرها على الوجه اللغوى لمرضه العقلى فى آخر الأمر.

ويظهر التنافى بين الوسيلتين الاستعارية والكنائية فى كل العمليات الرمزية، سواء كانت هذه العمليات فردية خالصة أو اجتماعية. ولذلك، فإن السؤال الحاسم الذى يجب أن نبدأ به عندما نبحث عن بنية لأحلام الفرد على سبيل المثال هو: هل تتخذ الرموز والقرانات الزمانية المستخدمة فى هذه الأحلام سبيل المجاورة («الإحلال» الكنائى و«التكثيف» المجازى عند فرويد)؟ أو سبيل المشابهة («الرمزية والتقمص» عند فرويد)؟ ولقد أخبرنا فريزر أن المبادئ التى تكمن خلف الشعائر السحرية تنحل إلى نمطين: تعاويذ تقوم على المشابهة، وأخرى تقوم على الترابط بالمجاورة. ولقد أطلق فريزر على أول هذين الفرعين الكبيرين من السحر التعاطفى sympathetic magic اسم «تأكد المثل» homoeopathic أو «المحاكى» imitative ، بينما أطلق على الثانى اسم «سحر المجاورة» contiguous magic. ولا شك أن لهذه الثنائية دلالتها فيما نحن بصدده. ولكن لا يزال البحث عن هذين القطبين متجاهلاً عند الدارسين، ذلك على الرغم من اتساع مجاله وأهميته فى دراسة أى سلوك رمزى، خصوصا السلوك اللغوى، ومعوقاته. فما السبب الأساسى وراء هذا التجاهل؟

إن المشابهة فى المغنى تصل رموز اللغة الشارحة برموز اللغة المشار إليها، كما تصل المشابهة بين المستعار والمستعار له. وذلك وضع

يترتب عليه أن الباحث الذى يتناول المجازات بالدراسة يجد طوع يديه وفرة من الوسائل المتماثلة الخواص تعينه على دراسة الاستعارة، فى الوقت الذى يصعب عليه تفسير الكناية؛ لأنها تقوم على مبدأ مختلف عن مبدأ المشابهة.

ولهذا السبب، لن نجد أبحاثا عن الكناية تماثل فى غناها ما كتب عن الاستعارة. وبالقدر نفسه تكشفت الصلة الوثيقة بين الرومانسية والاستعارة، على حين ظلت الصلة الحميمية التى تربط الكناية بالواقعية مجهولة. وليست أداة الباحث هى المسئولة عن هذا الوضع فحسب، بل إن موضوع البحث نفسه مسئول بالمثل عن غلبة الاستعارة على الكناية فى الأبحاث. وما دام الشعر يركز على العلامة **sign** فى مقابل النثر العلمى الذى يركز على المشار إليه **referent**، فقد درست المجازات أساسا بوصفها وسائل شعرية. أضف إلى ذلك أن الشعر يقوم على مبدأ المشابهة، من حيث المساواة الوزنية للأبيات والتكافؤ الصوتى للكلمات المقفاة، مما يشجع البحث عن المشابهة والتقابل فى الدلالة، فتوجد - على سبيل المثال - قوافٍ نحوية وضد نحوية، ولكن لا توجد أبدا قوافٍ لا نحو لها. أما النثر فإنه على النقيض من ذلك، ينهض على مبدأ المجاورة، ولذلك أصبح تخصيص الاستعارة بالشعر والكناية بالنثر، بمثابة الخط الأسهل فى البحث، مما أدى إلى اتجاه دراسة الصورة الشعرية صوب الاستعارة بشكل أساسى، وهكذا حلَّ محل البنية المزدوجة القطبين فى اللغة مخطط زائف مبتور وحيد الجانب، تنهض عليه أبحاث تتطابق تطابقا لافتا مع أحد نوعى الحبسة، أعنى النوع الخاص باضطراب المجاورة فحسب.

النشاط البنيوى (*)

رولان بارت

ما البنيوية؟ إنها ليست مدرسة، أو حتى حركة (إلى الآن على الأقل) لأن أغلب المؤلفين الذين يوضعون عادة تحت بطاقة هذه الكلمة لا يعرفون أى شكل من أشكال التضامن الذى يجمعهم حول نظرية أو التزام. وليست البنيوية مجموعة مفردات؛ فالبنية كلمة قديمة (فى مجال التشريح والنحو) رغم الإفراط فى استخدامها الآن فى كل العلوم الاجتماعية. ولكن استخدام الكلمة لا يميز أحدا إلا من حيث الانشغال بالأبعاد الإشكالية لمضمونها. أما الكلمات الخاصة بالوظائف والأشكال والعلامات والدلالات فهى ليست وثيقة الصلة بالموضوع إلا فيما ندر، فهى اليوم من كلمات الاستخدام العام، أى تلك الكلمات التى يطلب بها المرء (ويحصل على) أى شىء يريده، (خصوصا) التمويه على الخطة الحتمية القديمة عن السبب والنتيجة. ولا شك أن علينا العودة إلى أزواج اصطلاحية من مثل الدوال/ المدلولات، والآنى/ المتعاقب، لندنو مما يميز

(*) هذه ترجمة بحث:

"The Structural Activity" by Roland Barthes

فى كتابه:

Critical Essays, translated by R. Howard. North Western University Press, 1972.

البنيوية عن غيرها من أساليب الفكر. أما الزوج الأول فلأنه يشير إلى النموذج اللغوى الذى وضعه دى سوسير من ناحية، ولأن علم اللغة مع علم الاقتصاد هو العالم الحق للبنية فى الوقت الحالى. أما الزوج الثانى فلأنه أكثر تحديدا فيما يتضمنه من مراجعة لفكرة التاريخ، وذلك بالقدر الذى تدعم به فكرة الآنية تثبيتا معينا للزمن «مع أنها مفهوم إجرائى عند دى سوسير»، وبالقدر الذى تنحو به فكرة التعاقب إلى تمثيل العملية التاريخية من حيث هى تتابع خالص للأشكال. وينطوى هذا الزوج الثانى على أهمية خاصة؛ لأن المقاومة الأساسية للبنيوية اليوم تبدو ذات أصل ماركسى، ولأن هذه المقاومة تركز على فكرة التاريخ «وليس البنية». وأيا كان الأمر، فمن المحتمل أن يكون التعويل الجاد على مصطلحات الدلالة (وليس على كلمة الدلالة نفسها، فالكلمة - على نحو ينطوى على المفارقة- لا تميز شيئا بذاتها) هو الذى يجب النظر إليه على أنه العلامة المنطوقة للبنيوية. فى النهاية: لاحظ من يستخدم مصطلحات الدال/ المدلول، والآنى/ المتعاقب، وستعرف إذا كانت هناك رؤية بنيوية أو لا.

ويصدق ذلك على اللغة الفكرية الشارحة التى تستخدم المفاهيم المنهجية استخداما مباشرا. ولكن، بما أن البنيوية ليست حركة أو مدرسة، فليس هناك ما يبرر اختزالها اختزالا قبليا - حتى بأسلوب إشكالى - فى نشاط الفلاسفة، فمن الأفضل أن نحاول إيجاد وصفها الأرحب «إن لم يكن تعريفها» على مستوى آخر يتجاوز اللغة التأملية. ونستطيع فى الحقيقة أن نقرّ بوجود مجموعة من الكُتّاب والرسامين والموسيقيين يؤمنون أن ما يمارسونه من بنية (وليس فكرها فحسب) هو

بمثابة تجربة متميزة، وأن هذا النوع من المحلّلين والمبدعين يجب وضعه في إطار العلامة العامة لما يمكن أن نسميه الإنسان البنيوى، ذلك الذى لا يتحدد بأفكاره أو بغايته، ولكن بخياله، أى بالطريقة التى يمارس بها البنية عقليا.

ومن هنا، فإن أول ما يجب قوله عن البنيوية - من حيث علاقتها بمن يستخدمها - هو أنها نشاط، أعنى أنها تتابع منتظم لعدد من العمليات العقلية، فمن الممكن أن نتحدث عن نشاط بنيوى على نحو ما تحدثنا عن نشاط سريالى (ولعل السريالية هى التى أنتجت التجربة الأولى من الأدب البنيوى، وذلك احتمال لابد من استكشافه يوما).

ولكن قبل أن نرى ما هذه العمليات العقلية، فإن علينا أن نقول كلمة عن هدفها.

إن هدف كل نشاط بنيوى، سواء أكان تأمليا أم إبداعيا، هو إعادة تشييد "الموضوع" بطريقة تكشف عن القواعد الوظيفية «الوظائف» لهذا الموضوع. ولذلك فإن البنية فعليا هى صورة Simulacrum للموضوع، ولكنها صورة موجهة لافتة؛ لأنها تبرز شيئا يظل غير مرئى، أو - إذا شئنا - غير متعقل فى الموضوع الطبيعى الذى تحاكيه. إن الإنسان البنيوى يأخذ الموضوع الفعلى ويحله إلى عناصره ثم يعيد تركيبه. قد يبدو ذلك شيئا هينا «يجعل البعض يقول إن المسعى البنيوى "لا معنى له" و"لا أهمية" و"لا فائدة"... إلخ». ولكن هذا الشىء الهين حاسم من وجهة نظر أخرى؛ لأن هناك شيئا جديدا يحدث ما بين الموضوع والصورة، أو ما بين زمنى النشاط البنيوى. هذا الشىء الجديد

ليس شيئا أقل من التعقل بوجه عام، فالصورة هى العقل مضافا إلى الموضوع، وتلك إضافة ذات قيمة أنثروبولوچية من حيث إنها الإنسان نفسه: تاريخه ومواقفه وحريته والمقاومة التى تتيحها الطبيعة لعقله.

إن ذلك هو السبب الذى يوجب علينا الحديث عن نشاط بنيوى، فالإبداع أو الانعكاس - فى هذا النشاط - ليس «انطباعا» عن العالم بل صنعا حقيقيا لعالم يشبه العالم الأول، ليس بهدف نسخه بل بهدف تعقله. ومن ثم يمكن للمرء القول: إن البنيوية نشاط محاكاة أساسا، وإنه لا يوجد اختلاف تقنى صارم بينها بوصفها نشاطا عقليا من ناحية والأدب بوجه خاص والفن بوجه عام من ناحية ثانية. إن كلا النشاطين ينبع من محاكاة mimesis لا تقوم على تناظر الجواهر (كما يحدث فى الفن الواقعى المزعوم) بل على تناظر الوظائف (أو ما يسميه ليفى شتراوس «التماثل»). ذلك لأنه عندما يقوم تروبتسكوى ببناء الموضوع الفونوطيقى بوصفه نسقا من المتغيرات، ويؤسس ديموزيل ميثولوچيا وظيفية، ويقوم بروب بتركيب حكاية شعبية تنتجها كل الحكايات السلافية التى فكّكها من قبل، ويكتشف ليفى شتراوس التوظيف المتماثل للخيال الطوطمى، أو يكتشف كرانجر القواعد الشكلية للفكر الاقتصادى، أو يكتشف جاردين الملامح الأساسية لبرونزيات ما قبل التاريخ، وعندما يحلل ريشار قصيدة كتبها مالارميه إلى ذبذباتها المميزة، فإن هؤلاء جميعًا لا يفعلون شيئا يختلف عما يفعله موندريان أو بولوز أو بوتوز عندما يقومون بتركيب - أو ما يسمى «إنشاء» تحديدا - موضوع معين، بواسطة الكشف المنضبط عن وحدات معينة أو ترابطات معينة لهذه الوحدات. وإنه لأمر قليل الأهمية أن يكون الموضوع

الاستهلالى القابل لنشاط الصورة معطى بواسطة العالم بطريقة متجمعة سلفا (كما فى حالة التحليل المعد من لغة منجزة أو مجتمع أو عمل) أو بطريقة متناثرة (كما فى حالة «الإنشاء» البنيوى)، أو أن يكون هذا الموضوع متخذا من واقع اجتماعى أو واقع خيالى، إذ ليست طبيعة الموضوع المحاكى هى التى تحدد فنا (رغم أن ذلك تحيز عنيد فى كل ألوان الواقعية) بل حقيقة أن الإنسان يضيف إلى هذا الموضوع عندما يعيد تركيبه، فالتقنية جوهر كل إبداع. ومن هنا، فإن البنيوية توجد فى طراز متميز من حيث علاقتها ببقية طرز التحليل أو الإبداع على حسب الدرجة التى تتصل بها أهداف النشاط البنيوى اتصالا وثيقا بتقنية بعينها. إننا نعيد تركيب الموضوع لكى تبرز وظائف معينة، فذلك هو ما يبنى الموضوع إذا جاز القول، بل ما يجعلنا نتحدث عن نشاط بنيوى أكثر من عمل بنيوى.

ويتضمن النشاط البنيوى عمليتين تميِّزانه: التشريح «التحليل» والتركيب. إن تشريح الموضوع الأول، الموضوع الذى يقع عليه نشاط الصورة، هو إيجاد الأجزاء المحركة التى يولد موقعها الاختلافى معنى بعينه، وليس لجزء معنى بذاته. ولكن أقل تغير يقع فى تشكله يُنتج تغيرا فى الكل، فالمربع عند موندريان ومتتالية من متتاليات بوسيه، و وحدة من وحدات محرك بوتور، والميثيم (أصغر الوحدات الدالة للأسطورة) عند ليفى شتراوس، والفونيم (أصغر الوحدات الصوتية الدالة) عند علماء الأصوات ، والتيمة فى بعض ألوان النقد الأدبى - كل هذه الوحدات (أيا كان اختلاف بنيتها الداخلية أو مداها باختلاف حالاتها) ليس لها وجود دال إلا بحدودها، الحدود التى تفصل هذه

الوحدات عن غيرها من الوحدات الفعلية فى الخطاب (ولكن هذه مشكلة من مشكلات التركيب)، والتى تميزها - بالمثل - عن غيرها من الوحدات التى تشكل معها فئة (يسميها اللغويون الاستبدال Paradigm)، فمن الواضح أن الفكرة الخاصة بالاستبدال أساسية فى فهم الرؤية البنيوية.
إن الاستبدال هو مجموعة أو مخزون - محدود قدر الإمكان - من موضوعات «أو وحدات» يستدعي منها المرء - بفعل الاستشهاد - الموضوع أو الوحدة التى يريد أن يمنحها معنى فعليا. وما يميز الموضوع الاستبدالى هو أنه يقع فى علاقة تشابه وتضاد مع الموضوعات الأخرى من فئته. إن الوحدتين داخل علاقة الترابط لابد أن تتشابها نوعا ما لكى يكون الاختلاف الذى يفصلهما واضحا بالتأكيد، على نحو ما يحدث فى حالة حرفى Z ، S اللذين لابد أن يصلهما ملمح صوتى مشترك (النطعية) وملمح آخر مميز هو «حضور أو غياب الجهر»، ومن ثم فإننا لا نستطيع - فى اللغة الفرنسية - أن نعزو المعنى نفسه إلى كلمتى Poisson و Poison. ومربعات موندريان لابد أن تتصل بغيرها من المربعات بواسطة تشابهها فى الشكل من ناحية، وبواسطة اختلافها بنسبها الخاصة وألوانها من ناحية ثانية، والسيارات الأمريكية «فى محرك بوتور» لابد من النظر إليها بالطريقة نفسها باستمرار، ومع ذلك فلابد من أن تختلف كل مرة بواسطة صنعها ولونها على السواء، وأحداث أسطورة أوديب (فى تحليل ليفى شتراوس) لابد أن تكون متماثلة ومتباينة، وذلك لكى تكون كل هذه اللغات وكل هذه الأعمال مفهومة. إن عملية التشريح على هذا النحو تنتج وضعا استهلاليا مشتتا للصورة، ولكن وحدات البنية ليست فوضوية على الإطلاق، إذ قبل أن

تتوزع كل وحدة من هذه الوحدات وتثبت فى متصل الإنشاء فإنها تشكل مع مجموعتها الفعلية أو مخزونها كيانا عضويا Organism مفهوماً «متعقلاً»، خاضعا لمبدأ محرك يهيمن على أصغر اختلاف.

وما إن يضع الإنسان البنيوى الوحدات حتى يغدو واجبا عليه أن يكتشف فيها، أو يؤسس لها قواعد بعينها للترابط. وذلك هو نشاط التركيب الذى يلي نشاط الاستدعاء. إن نظام Syntax الفنون والخطاب متغير إلى أبعد حد كما نعرف، ولكن ما نكتشفه فى كل عمل ذى مسعى بنيوى هو خضوعه لضوابط منتظمة، شكليتها - المتهمة دون وجه حق - أقل أهمية من ثباتها. وما يحدث فى هذه المرحلة الثانية من نشاط الصورة هو نوع من المعركة ضد المصادفة. وذلك هو السبب فى أن لضوابط تكرار الوحدات قيمة حاسمة تقريبا، إذ بواسطة الترجيع المنتظم للوحدات وترابطاتها يبدو العمل مبنيا، أى محمّلا بالمعنى. ويطلق علم اللغة على قواعد تجمع الوحدات اسما للتضام (الأشكال)، ومن المفيد أن نستعيد هذا المعنى الدقيق لكلمة منهكة. فالشكل - فيما يقال - هو ما يمنع تجاوز الوحدات من أن يبدو نتاجا خالصا للمصادفة، والعمل الفنى هو ما ينتزعه الإنسان من المصادفة. ولعل هذا ما يتيح لنا أن نفهم - من ناحية - السبب فى أن تلك الأعمال التى تسمى غير تصويرية «تجريدية» أعمال فنية من الدرجة الأولى، فالفكر الإنسانى لا يتأسس على تماثل النسخ أو النماذج وإنما على انتظام تجمع الوحدات، وأن نفهم - من ناحية ثانية - السبب فى أن هذه الأعمال نفسها تبدو عشوائية - تحديدا - ومن ثم بلا جدوى لهؤلاء الذين لا يدركون فيها أى شكل. لقد كان خروتشوف على خطأ بالقطع

عندما لم ير فى لوحة تجريدية سوى آثار ذيل حمار يخبط القماش. فقد كان يعرف بطريقته الخاصة على الأقل أن الفن قهر للمصادفة (لقد نسى ببساطة أنه لابد من تعلم كل قاعدة سواء أراد المرء استخدامها أو تفسيرها).

وعندما تنبنى الصورة على هذا النحو فإنها لا تنقل العالم كما وجدته. وهنا تكمن أهمية البنيوية، فهى تكشف - أولا - عن مقولة جديدة فى الموضوع، مقولة ليست واقعية أو عقلانية بل وظيفية، ومن ثم تتصل البنيوية بمركب علمى كامل تطوّر حول نظرية المعلومات وأبحاثها. يترتب على ذلك، وبوجه خاص، أن البنيوية تنير العملية الإنسانية الخالصة التى يمنح بها البشر المعنى إلى الأشياء. هل هذا جديد؟ نعم، إلى حد ما. مؤكد أن العالم لم يكف عن البحث عن معنى ما هو معطى له وما ينتجه. ولكن الجديد هو طراز الفكر (أو "البويطيقا") الذى لا يحرص على البحث عن معان كاملة يعزوها إلى الموضوعات التى يكتشفها بقدر ما يحرص على معرفة الكيفية التى يكون بها المعنى ممكنا، وبأى ثمن و وسيلة. وأساسا، يمكن للمرء القول إن هدف البنيوية ليس الإنسان المزود بالمعانى بل الإنسان صانع المعانى، فليس مضمون المعانى هو الذى يستنفد الأغراض الدلالية للإنسانية، بل الفعل الذى يتم به إنتاج هذه المعانى التاريخية القابلة للتغير. إن الإنسان صانع الدلالة Homo significance هو الإنسان الجديد للبحث البنيوى.

لقد كان اليونانى القديم - فيما يقول هيجل - مندهشا بالطبيعى، فأصغى إلى هذا الطبيعى باستمرار باحثا عن معنى الجبال والينابيع

والغابات والعواصف، وأدرك فى النظام النباتى أو الكونى - دون أن يعرف ما تقصه عليه كل هذه الموضوعات - رعدة هائلة لمعنى منحها اسم الإله بان. وتغيرت الطبيعة بعد ذلك فأصبحت اجتماعية، وأصبح كل ما هو معطى للإنسان إنسانيا، بما فى ذلك الغابة والنهر الذى يعبره الإنسان فى ارتحاله. ولا يختلف الإنسان البنيوى عن اليونانى القديم حين يواجه هذه الطبيعة الاجتماعية التى ليست سوى الثقافة، فهو يصغى بدوره إلى الطبيعى فيها، ولكنه لا يدرك فيه معانى ثابتة نهائية «حقة» بل رعدة ماكينة هائلة، هى إنسانية تسعى بلا كلل إلى ابتداع معنى تفقد دونه صفتها الإنسانية. ولأن البنيوية ترى أن هذا الابتداع للمعنى أكثر أهمية من المعانى نفسها، ولأنها ترى أن الأعمال لا تنفصل عن وظيفة تؤديها، فإنها - البنيوية - تؤسس نفسها بوصفها نشاطا، وتعزو ممارسة العمل والعمل نفسه إلى هوية مفردة، فالإنشاء المتتابع أو التحليل الذى يقوم به ليفى شتراوس لا يدخل فى باب الموضوعات إلا بوصفه موضوعا مصنوعا، وجوده الحاضر هو وجوده الماضى، فهو موضوع فى حالة صنع. إن المحلِّل أو الفنان يجددان المسار الذى تتخذه المعانى دون أن يكونا فى حاجة إلى تعيين المعنى نفسه. و وظيفتهما نوع من الكهانة إذا عدنا إلى مثال هيجل، فهما أشبه بالكاهن القديم الذى ينطق موضع المعنى دون أن يسميه. وما دام الأدب بوجه خاص نشاط كهانة، فإنه بمثابة تعقل ومساءلة، وكلام وصمت، وانشغال فى العالم بمسار المعنى الذى يعيد صنعه بالعالم، وانفصال عن معانى المصادفة التى يصوغها العالم. الأدب إجابة للإنسان الذى يستهلك الطبيعة، مع أنه دائما سؤال للطبيعة. إنه إجابة تسأل وسؤال يجيب.

كيف، إذن، يتعامل الإنسان البنيوى مع اتهام عدم الواقعية الذى يُرمى به أحيانا؟ أليست هناك أشكال فى العالم؟ أليست الأشكال مسئولة؟ هل كانت الماركسية هى الثورية حقا عند برخت أم بالأحرى ما وصلت به هذه الماركسية - فى المسرح - من تبديل لمراكز الإضاءة وإهراء متعمد للأزياء؟ إن البنيوية لا تسحب التاريخ من العالم. إنها تسعى إلى أن تصل بالتاريخ الأشكال وليس المضامين فحسب (فقد حدث ذلك ألف مرة) والمتعقل وليس المادى، والجمالى وليس الأيديولوچى. وتحديدا؛ لأن كل تفكير حول المتعقل تاريخيا هو إسهام فى التعقل، فإن الإنسان البنيوى لا يشغل نفسه بالخلود. إنه يعرف أن البنيوية - بدورها - شكل من أشكال العالم التى تتغير مع تغير العالم. ويعرف أنه عندما يمارس حقه (وليس حقيقته) فى استخدام قدرته على أن يتكلم اللغات القديمة للعالم بطريقة جديدة، فحسبه أن لغة جديدة تبزغ من التاريخ، لغة جديدة تتكلمه كى ينجز مهمته.

ما بعد البنيوية

- رولان بارت : موت المؤلف
- جاك دريدا : البنية ، العلامة، اللعب فى خطاب العلوم الإنسانية

موت المؤلف (*)

رولان بارت

يكتب بلزاك الجملة التالية، فى قصته ساراسين، واصفا مخنثًا يتنكر فى هيئة امرأة:

«كأن المرأة نفسها، بمخاوفها المفاجئة
وأهوائها النزقة، وهواجسها الغريزية،
وجرأتها الطائشة، وجلبتها وحساسيتها
اللذيذة».

من الذى يتكلم على هذا النحو؟ أهو بطل القصة المصمم على تجاهل المخنث المتخفى وراء المرأة؟ أم بلزاك الفرد الذى زودته تجربته الشخصية بفلسفة عن المرأة؟ أم بلزاك المؤلف الذى يعلن أفكارا «أدبية» عن الأنوثة؟ أم الحكمة الكونية؟ أم علم النفس الرومانسى؟ إننا لن نعرف أبدا، لسبب وجيه هو أن الكتابة تدمير لكل صوت ولكل نقطة أصل، فالكتابة هى هذا المكان المحايد المركب المعتم الذى تضيع فيه ذواتنا، المكان السالب الذى تضيع فيه هويتنا، بدءا بهوية الجسد الذى يكتب.

(*) هذه ترجمة بحث:
"The Death of the Author", by Roland Barthes
وهو مأخوذ من كتاب :
"The Rustle of Language", translated by Richard Howard, Basil Blackwell, 1984.

ولا شك أن الوضع كان دائماً على هذه الحال، فما إن تقص حقيقة من الحقائق، بعيدا عن التأثير المباشر فى الواقع، أى التأثير اللازم الذى لا يتعدى إلى أية وظيفة سوى ممارسة الرمز نفسه فحسب، حتى يقع هذا الانفصال، ويفقد الصوت أصله، ويلج المؤلف موته، وتبدأ الكتابة. ولكن الإحساس بهذه الظاهرة يتنوع بتنوع المجتمعات، ففى المجتمعات الإثنوغرافية لا تقع مسئولية القص على شخص بل وسيط، شامان أو راوية، يمكن الإعجاب بما يقوم به من «أداء» - أى بإتقانه للشفرة القصية - ولكن ليس قط بما ينطوى عليه من (عبقرية). إن المؤلف شخصية أنتجها مجتمعنا الغربى حديثا، عندما تجاوز العصور الوسطى مع ظهور النزعة التجريبية الإنجليزية والنزعة العقلانية الفرنسية والإيمان الشخصى لحركة الإصلاح الدينى. وما أدى إليه ذلك من اكتشاف أهمية الفرد أو «الشخص الإنسانى» كما يؤثر القول. ومن المنطقى- والأمر كذلك - أن تكون النزعة الوضعية، خلاصة الرأسمالية وذروتها، هى التى عزت الأهمية العظمى إلى «شخص» المؤلف. وما زال المؤلف يهيمن على تواريخ الأدب، وسير الكُتّاب، والمقابلات، والمجلات، بل على وعى الأدباء الذين يحرصون على التوحيد بين أشخاصهم وعملهم بواسطة اليوميات والمذكرات. وترتكز صورة الأدب الموجودة فى الثقافة العامة ارتكازا طاغيا على المؤلف، شخصه وحياته، ذوقه وعاطفته، فى حين لا يزال النقد يقوم فى أغلبه على القول بأن عمل بودلير هو نتيجة فشل بودلير الإنسان، وعمل فان جوخ نتيجة جنونه، وعمل تشايكوفسكى نتيجة خطاياه. ويتم تفسير أى عمل من الأعمال من خلال الرجل أو

المرأة التى أنتجت هذا العمل، كما لو كان العمل دائمًا صوت شخص فرد، هو المؤلف الذى يفضى إلينا بدخيلة نفسه، بواسطة تمثيل كنائى شفاف نوعا.

ورغم أن تحكم المؤلف لا يزال قويا (لم يفعل النقد الجديد فى الغالب شيئا أكثر من تأكيد هذا التحكم) فمن البديهى أن بعض الكُتّاب قد حاول كسر هذا التحكم منذ وقت طويل. وكان مالارميه - فى فرنسا - أول من رأى وتنبأ بضرورة إحلال اللغة نفسها محل الشخص الذى كان إلى هذا الحين يعد مالكا لها، فاللغة فيما يراها مالارميه - وفيما أراها أيضا - هى التى تتكلم وليس المؤلف. إن الكتابة هى الوصول - عن طريق نزعة لا شخصية ابتداء (لا يجوز الخلط بينها قط والموضوعية المجدبة للرواية الواقعية) - إلى نقطة ليس فيها سوى اللغة التى تقوم وحدها بالعمل و «الأداء» وليس «أنا». وتقوم كل نظرية مالارميه الأدبية على طمس المؤلف لصالح الكتابة (التى تستعيد - كما سنرى - مكانة القارئ). ولقد قام ڤاليرى الذى كانت تثقل عليه نظرية الأنا - بتعديل نظرة مالارميه، ولكنه لم يكف عن الشك فى فكرة المؤلف والسخرية منه، بسبب ميله الكلاسى الذى عاد به إلى دروس البلاغة، فأكد الطبيعة اللغوية لنشاطه كما لو كانت هذه الطبيعة اعتباطية، وانحاز إلى الوضع اللغوى الأساسى للأدب فى أعماله النثرية، على نحو غدا معه أى لجوء إلى الجوانب الداخلية للكاتب مجرد خرافة. وحتى بروست، رغم الخاصية النفسية الواضحة لما يُسمَّى تحليلاته، كان منشغلا انشغالا ظاهرا بمهمة التعتيم البالغ على العلاقة بين الكاتب وشخصياته، وذلك

بدقة مفرطة. ولقد أعطى الكتابة الحديثة ملحمتها عندما لم يجعل من الراوى ذاك الذى رأى أو شعر أو حتى الذى يكتب، بل الذى سوف يكتب (الشاب فى الرواية - ولكن كم عمره؟ ومن هو فى الحقيقة؟!- يريد أن يكتب غير أنه لا يستطيع، وتنتهى الرواية عندما تصبح الكتابة ممكنة أخيرًا). وبدل أن يضع بروست حياته فى روايته، كما يقال غالبا، فإنه قام بانقلاب جذرى، فجعل من حياته نفسها عملا كان كتابه نموذجا له، على نحو لا يحاكي معه شارلوس مونتسكيو بل يغدو مونتسكيو - فى واقعه التاريخى - جزئية ثانوية نابعة من شارلوس. وأخيرا، لكى لا نتباعد عن الفترة السابقة على الحداثة، فإن السريالية قد أسهمت فى إزاحة صفة القداسة عن صورة المؤلف بالتشجيع الدائم على الإحباط المفاجئ للتوقعات الخاصة بالمعنى («الصدمة» السريالية المشهورة) وبالثقة فى اليد التى تكتب بأسرع مما يدرى به الرأس (الكتابة الآلية) وبقبول مبدأ تجربة الكتابة المتعددة الكُتَّاب، ذلك كله على الرغم من أن السريالية لم تستطع منح اللغة منزلة عليا (من حيث كون اللغة نسقا، ومن حيث كون هدف الحركة هو التدمير المباشر للشفرات على نحو رومانسى وهمى؛ لأن الشفرات لا يمكن تدميرها بل كشفها). وإذا تركنا الأدب (ولم يعد هناك محل لهذه التمييزات بالفعل) وجدنا أن علم اللغة قد أتاح أداة تحليلية قيمة لتدمير المؤلف، وذلك بإظهار أن التلفظ كله عملية فارغة، تؤدى وظيفتها على أتم وجه دون حاجة إلى ملئها بأشخاص المتحدثين. إن المؤلف - من وجهة نظر علم اللغة - ليس أكثر من حالة تكتب مثلما (أنا) ليست أكثر من حالة لقول (أنا). فاللغة تعرف

«الفاعل» وليس «الشخص»، وهذا الفاعل- الذى يبقى فارغا خارج عملية التلفظ التى تحدده- يكفى لكى «تتماسك»، اللغة أى لكى تستنفد.

إن إزاحة المؤلف (ويمكن للمرء أن يتحدث هنا مع برخت عن "تباعد" حقيقى يستدق معه المؤلف كتمثال صغير فى نهاية خشبة المسرح الأدبى) ليست مجرد حقيقة تاريخية أو فعل من أفعال الكتابة. إنها إزاحة تحول النص الحديث تماما (بعبارة أخرى، أصبح النص يصنع ليقرأ على نحو يغيب معه المؤلف على كل المستويات) وتغيّر بعده الزمنى. لقد كان الإيمان بالمؤلف يدفع إلى النظر إليه على أنه الماضى بالنسبة إلى كتابه، بحيث يقف الكتاب والمؤلف آليا على خط واحد منقسم إلى قبل وبعد، فنفكر فى المؤلف من حيث إنه يغذى الكتاب، أى يوجد قبله، ويفكر ويعانى ويعيش من أجله، فى علاقة سابق بلاحق أشبه بعلاقة الأب بابنه. وعلى النقيض من ذلك تماما، فإن الكاتب النقّاش (أو الناسخ) الحديث يولد تلقائيا مع النص، ولا يتميز بأى وجود سابق على وجود الكتابة، وليس ذاتا يحمل عليها الكتاب، ولا زمانًا سوى زمن التلفظ، وكل نص مكتوب أبدا هنا والآن. ويترتب على ذلك أن الكتابة لم تعد تشير إلى عملية تسجيل، أو تدوين، أو تمثيل، أو «تصوير» (كما يقول القدماء) بل تشير تحديدا إلى ما يطلق عليه اللغويون - متابعين فلاسفة اللغة فى أكسفورد - «الأداء»، وهو صيغة لفظية نادرة (تلازم ضمير المتكلم و زمن المضارعة) لا يكون للفظ معها مضمون آخر (أو يحتوى قضية أخرى) سوى الحدث الملفوظ به، مثل قول الملوك: أعلن. وقول الشعراء القدامى: أنشد. إن الكاتب الحديث - بعد أن قام بدفن المؤلف - ما عاد

يستطيع الإيمان بالنظرة البائسة لأسلافه، تلك النظرة التى ترى أن يده أبطأ جدا من فكره أو عاطفته، وأن عليه - من ثم - تأكيد هذا الإبطاء والعمل على «الصقل» اللامتناهي لشكل عمله، جاعلا من ذلك قانونا للضرورة، فالأمر على النقيض من ذلك فيما يراه الكاتب الحديث. إن يده المفصولة عن أى صوت، التى توجهها الإيماءة الخالصة للكتابة (وليس التعبير)، (هذه اليد) تنقش مجالا لا أصل له، أو على الأقل لا أصل له سوى اللغة نفسها، اللغة التى لا تكف عن الشك فى كل الأصول.

نحن نعرف الآن أن النص ليس خطا من الكلمات يطلق معنى «لاهوتيا» واحدا («رسالة» للمؤلف - الإله) بل مكانا متعدد الأبعاد، تمتزج وتصطدم فيه كتابات متباينة لا أصالة لأية كتابة منها، فالنص نسيج من الاقتباسات الواردة من مراكز ثقافية لا تحصى، والكاتب لا يستطيع إلا أن يحاكي إيماءة سابقة عليه دائما وليست أصلية قط، شأنه فى ذلك شأن بوفار وبيكوش هذين الناسخين الخالدين، الجليلين والهازلين فى آن، اللذين تحدد سخريتهما العميقة حقيقة الكتابة. وتكمن القوة الوحيدة للكاتب فى مزج الكتابات، ومواجهة بعضها بالبعض الآخر، بطريقة لا يعول فيها على واحدة منها. وإذا كان يرغب فى التعبير عن نفسه فعليه أن يعرف - على الأقل - أن «الشيء» الداخلى الذى يفكر فى «ترجمته» ليس سوى معجم مكتمل جاهز من قبل، معجم لا تشرح كلماته سوى كلمات أخرى، إلى ما لا نهاية، تماما كما حدث لدى كوينسى فى شبابه. لقد كان يتقن اللغة اليونانية، لكنه اضطر - لكى يترجم الأفكار والصور الحديثة تماما إلى هذه اللغة الميتة - إلى أن

«يخلق لنفسه معجما لا ينضب» أوسع وأعقد مما ينتجها الجلد المعتاد على الموضوعات «التيمات» الأدبية الخالصة، فيما يقول بودلير (فى «الجنان الزائفة»).

إن الكاتب الذى أعقب المؤلف لم يعد يحمل فى داخله عواطف أو نزوات أو مشاعر أو انطباعات، بل هذا المعجم الهائل الذى يمتح منه كتابة لا تعرف لنفسها حدا، فالحياة لا تفعل شيئا أكثر من محاكاة الكتاب، أما الكتاب نفسه فهو ليس سوى نسيج من العلامات، محاكاة ضائعة تتأجل إلى ما لا نهاية.

وما إن يستبعد المؤلف حتى يغدو الزعم بفك شفرة النص زعما لا طائل وراءه، فأن تعطى النص مؤلفا معناه فرض حد على هذا النص وتجهيزه بمدلول نهائى، وإغلاق الكتابة. وذلك فهمٌ يوافق هوى النقد تماما، إذ يستأثر النقد- عندئذ- بأهمية اكتشاف المؤلف (أو أقانيمه: المجتمع والتاريخ والنفس والحرية) تحت العمل. وعندما يتم العثور على المؤلف يتم «تفسيره»، ويتحقق النصر للناقد. ومن ثم، فلا غرابة فى أن هيمنة المؤلف - تاريخيا - كانت هيمنة للناقد، وأن النقد (حتى الجديد) يتقوض اليوم مع المؤلف. إن كل شىء ينحل فى تعددية الكتابة، وليس ما تنفضُّ مغالقه، فالبنية التى يمكن تعقبها «تتسل» (مثل خيط فى جورب) فى كل نقطة وعلى كل مستوى، دون أن يكون تحتها شىء. ومكان الكتابة للارتحال وليس التنقيب، فالكتابة لا تكفُّ عن وضع معنى لكى لا تكف عن تبخيره وإطلاق سراحه. وبهذه الطريقة تحديدا فإن الأدب (ومن الأفضل أن نقول الكتابة من الآن) - عندما يرفض أن يعزو «سرا» أو

معنى مطلقا إلى النص (وإلى العالم من حيث هو نص) يطلق عنان ما يمكن أن نسميه نشاطا مضادا للاهوت، وهو نشاط ثورى بحق؛ لأن رفض تثبيت المعنى - فى النهاية - رفض للأرباب وأقانيمها، العقل والعلم والقانون.

ولنعد إلى جملة بلزاك، إنه ما من أحد أو «شخص» يقولها: إن مصدرها وصوتها ليس هو المكان الحق للكتابة بل القراءة. وهناك مثال آخر - محدد تماما - يوضح ذلك، فقد أكد البحث الحديث (ج.ب. فرنان) الطبيعة الغامضة المكونة للمأساة اليونانية، إن نصوصها منسوجة من كلمات مزدوجة المعانى، بحيث لا تفهم كل شخصية إلا جانبًا واحدا فحسب (هذا الالتباس الأبدى هو «المأساوى» على وجه التحديد) ولكن هناك من يفهم كل كلمة فى ازدواجها، ومن يسمع صمم الشخصيات المتكلمة أمامه: هذا الكائن هو القارئ على وجه التحديد (أو المستمع فى هذه الحالة). وهكذا يتكشف الوجود الكامل للكتابة. نص مصنوع من كتابات متعددة، مأخوذة من ثقافات عدة، تشترك فى علاقات حوار متبادلة، فيحاكى بعضها البعض وينقض بعضها البعض. ولكن هناك مكانا واحدا يتركز فيه هذا التعدد: هذا المكان هو القارئ وليس المؤلف كما قيل من قبل. إن القارئ هو المكان الذى تنتقش فيه كل الاقتباسات التى تصنع الكتابة دون أن يضيع اقتباس واحد منها، فوحدة النص لا تكمن فى محطة انطلاقه بل فى محطة وصوله. ومع ذلك فإن محطة الوصول لا يمكن أن تكون شخصية، فالقارئ بلا تاريخ أو سيرة أو نفسية، ليس سوى كائن ما يجمع فى حقل واحد كل الآثار التى يتكون منها النص المكتوب. وذلك هو مبرر

السخرية من إدانة النقد الكلاسى للكتابة الحديثة باسم نزعة إنسانية تدّعى الدفاع عن حقوق القارئ، فهذا النقد لم يظهر أى اهتمام بالقارئ، وجعل من الكاتب الشخص الوحيد فى الأدب. ونحن اليوم لم تعد تنطلى علينا الاتهامات المتوقحة المغالطة التى تدافع عن ما تهمله وتتجاهله نفسه، لتخمده أو تدمره، فنحن نعرف أنه من الضرورى الإطاحة بالأسطورة لنمنح الكتابة مستقبلها. إن ميلاد القارئ لابد أن يكون على حساب موت المؤلف.

البنية، العلامة، اللعب

فى خطاب العلوم الإنسانية(*)

چاك دريدا

تقديم الترجمة:

هناك بحثان، ألقى كل منهما فى مؤتمر، كان لهما أثر حاسم فى مجرى الدراسة البنيوية فى العلوم الإنسانية والاجتماعية بوجه عام، وفى مجال الدرس الأدبى بوجه خاص.

البحث الأول بعنوان «علم اللغة والشعرية» Linguistics and Poetics ألقاه رومان ياكوبسون Roman Jakobson عام ١٩٥٨ فى مؤتمر عن «الأسلوب فى اللغة» حضره باحثون فى علوم النفس واللغة والنقد الأدبى. وقد ألقى ياكوبسون البيان

(*) هذه ترجمة بحث:
"Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences" by Jacques Derrida.

وهو مأخوذ من كتاب:
"Structuralist Controversy, the Language of Criticism and the Sciences of Man," edited by Richard Macksey and Eugenio donats, published by The Johns Hopkins University Press, London 1972.
وقد راجعت الترجمة على الأصل الفرنسى الدكتورة هدى وصفى، وعدلت فى الصياغة العربية بما يوافق الأصل الفرنسى الذى اعتمدته. (المترجم).

الختامى للغويين، فى مقابل البيان الختامى الذى ألقاه رينيه ويليك Rene Wellek عن نقاد الأدب. وكان البيانان بمثابة صدام لافت بين المناهج التى كان عليها الدفاع عن وجودها، وصياغة مرافعتها الأخيرة، على لسان رينيه ويليك، والمنهج البنيوى الصاعد الذى بدأ يكتسح المؤسسات التعليمية فى الولايات المتحدة مبشّرا بوعد جديد، والذى تبلور فى شخص ياكوبسون الذى كان يدعو إلى هذا المنهج منذ سنوات طويلة إلى أن واتته اللحظة التاريخية الحاسمة التى جعلته قطبا (نجما) عالميا من أقطاب هذا المنهج رائدا له، ومبشرا بشعرية لغوية جديدة، تجعل من عالم اللغة البنيوى ناقدا بالضرورة، وتجعل من الناقد لغويا بنيويا لا مجالة. وكان البيان الختامي لياكوبسون بحثه الشهير عن «علم اللغة والشعرية» الذى يمكن أن نصفه بأنه إحدى نقاط التحول الحاسمة صوب البنيوية. ولقد تردد صدى بحث ياكوبسون فى كل مجال، وأصبح هذا البحث- البيان الختامي- في هذا المؤتمر، بيانا افتتاحيا. فى حين تحول البيان الختامى لرينيه ويليك إلى بيان ختامى بالفعل.

وكان ذلك فى سياق السنوات المتدافعة التى بدأها ليفى شتراوس الذى تأثر بياكوبسون (١٨٩٦ - ١٩٨٢) وحضر دروسه فى نيويورك، وتعلم على يديه البنيوية بوصفها منهجًا ينطوى على النموذج اللغوى (الفونيمى- الصوتى بوجه خاص) فى تحليل الظواهر، وذلك حين كان ليفى شتراوس يعمل فى المدرسة الجديدة للبحث الاجتماعى فى نيويورك، مع نهاية الحرب

العالمية الثانية. وهو التأثر الذى كان وراء مقاله الرائد عن «التحليل البنيوى فى علم اللغة والأنثروبولوچيا» المنشور فى مجلة الدائرة اللغوية لنيويورك Journal of the Linguistic Circle of New York فى العدد الثانى من السنة الأولى عام ١٩٤٥، وهو المقال نفسه الذى أصبح الفصل الثانى من كتاب (الأنثربولوچيا البنيوية) الذى صدر بالفرنسية عام ١٩٥٨، أى فى السنة نفسها التى ألقى فيها رومان ياكوبسون بحثه الذى أشير إليه. وكان ذلك، بالمثل، فى سياق السنوات التى شهدت رولان بارت حين أصدر كتابه (درجة صفر الكتابة ١٩٥٣) ولاكان الذى نشر (وظيفة ومجال الكلام فى التحليل النفسى) فى العام نفسه، والتى شهدت بعد ذلك انطلاقة ليڤى شتراوس واتساع تأثيره، حين نشر (المدارات الحزينة ١٩٥٥) و(أسطوريات ١٩٥٧). وفى العام اللاحق على صدور (أسطوريات)، ينعقد المؤتمر الذى ألقى فيه ياكوبسون بحثه الحاسم أو بيانه الختامى عن «علم اللغة والشعرية» (١٩٥٨). وقد أكمل هذا البيان القطيعة المعرفية مع المناهج السابقة، وتحول إلى إطار مرجعى وقوة دافعة للعديد من الكتابات البنيوية التى أخذت تتلاحق فى الدراسات الأدبية واللغوية وغير الأدبية واللغوية على السواء.

وبقدر ما كان بحث ياكوبسون إيذانا بالانتشار الكاسح للبنيوية فى الولايات المتحدة الأمريكية، والقارة الأوروبية على السواء، كان بحث دريدا «البنية، والعلامة، واللعب فى خطاب العلوم الإنسانية» علامة مناقضة على ظهور بداية الشك فى

البنيوية من داخلها، وبزوغ فلسفة مناقضة لتفكيك المقولات، ونقض ما ينطوى عليه التسليم بأقانيم البنية وحيدة المركز وأقانيم المنشأ والأصل والعلة والغاية. وقد ألقى دريدا بحثه فى أكتوبر عام ١٩٦٦ فى مؤتمر آخر فى الولايات المتحدة، أقامه مركز الدراسات الإنسانية فى جامعة جونز هوبكنز Johns Hopkins بعنوان «لغات النقد وعلوم الإنسان»، أى بعد ثمانى سنوات تقريبا من المؤتمر الذى ألقى فيه ياكوبسون بحثه.

ومن اللافت أن المؤتمرين اللذين ألقى فيهما كل من ياكوبسون ودريدا بحثه كانا يؤكدان علاقة تمازج بين النقد الأدبى وغيره من علوم الإنسان. ولذلك كان الحاضرون فى كل منهما مجموعة من علماء اللغة والنفس والفلسفة والنقد الأدبى... إلخ. وكان الحوار يدور بين تخصصات متعددة، من منظور بينى، يجاوز المجال المعرفى المحدد إلى غيره من المجالات، فيصل كل مجال بغيره، فى علاقة تفاعل أصبحت سمة أساسية لمنهجية البحث فى علوم الإنسان.

وقد حضر إلى جانب جاك دريدا Jacques Derrida فى مؤتمر جامعة جونز هوبكنز كل من تزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov و رولان بارت Roland Barthes ولوسيان جولدمان Lucien Goldmann وأضرابهم. ولكن كان هؤلاء جميعًا من أصحاب الأصوات التى غدت مألوفة فى المشهد النقدى الذى صاغته البنيوية ، وتولد عن الجدال حولها. أما دريدا، فكان «حدث» المؤتمر الذى خلف تأثيرا حاسما بواسطة بحثه

الإشكالي، الذي يستهل تحولا حاسما عن البنيوية التقليدية، ويؤسس لتوجه جذري صوب ما سمي «التفكيكية». وكان ذلك في زمن مغاير، فقد ألقى دريدا بحثه قبل عامين فحسب من ثورة الطلاب في فرنسا، تلك الثورة التي كانت دافعًا من الدوافع التي آذنت بمغيب البنيوية في موطنها الفرنسي. وبعد أن أخذت تتكشف بعض أوهام البنيوية عن «الشعرية» و «الأدبية» والأنساق الكلية الثابتة، واتسعت الدوائر التي خلفها بحث دريدا مع الأثر الموازي الذي خلفه نشر ثلاثة من كتبه الأساسية بعد أشهر معدودة من انعقاد المؤتمر، تحديدا عام ١٩٦٧ الذي صدر فيه كتاب (الصوت والظاهرة - Voix et le Phénomène) عن فلسفة هوسرل الظاهراتية، و(في علم الكتابة De la Gramma-tologie) (*) الذي يتولى تدمير «نزعة مركزية الصوت» ويؤكد معنى الكتابة من حيث هي «نقش» مكتوب، تنطوي سياقاته على اختلافات مرجأة. فالجراماطولوجيا هي دراسة العلامات المكتوبة (من الجراما Gramma اليونانية التي تعني المكتوب أو المنقوش أو المسجل) وليست دراسة القواعد النحوية (أو الأجرومية) كما توهم بعض الدارسين العرب. وهناك أخيرًا كتابه عن (الكتابة والاختلاف L'Ecriture et La différence) الذي تضمن البحث الذي ألقى في جامعة جونز هوبكنز «البنية، العلامة، اللعب، في خطاب العلوم الإنسانية» بعد تنقيحات افترض أنها وقعت نتيجة النقاش حول هذا البحث في المؤتمر. ولم ينشر دريدا المناقشات التي دارت حول بحثه، واكتفى- فيما يبدو- بأن البحث في سبيله

(*) قام أنور مغيث ومنى طلبة بترجمة هذا الكتاب ضمن المشروع القومي للترجمة. (المترجم)

إلى النشر باللغة الإنجليزية مع مناقشاته ضمن أعمال المؤتمر التى صدرت فعلا عام ١٩٧٠ بعنوان «المناظرة البنيوية، لغات النقد وعلوم الإنسان» (The Structuralist Controversy, The Language of Criticism and The Sciences of Man) عن جامعة جونز هوبكنز.

وكما كان بحث ياكوبسون علامة على المد البنيوى كان بحث دريدا علامة على بداية الانحسار البنيوى، ومن ثم بداية التحول عن أحلام «البنيوية» التى تنطوى على «مركزية اللوجوس» والدخول فى عالم العلامة الحائمة التى لا مركز لبنيتها، وعلم «التفكيك» الذى يضع كل شىء موضع المساءلة التى لا تؤمن بغائية المركز الأحادية البعد أو العلة الأولى النهائية للظواهر. وإذا كان بحث ياكوبسون يضع علم اللغة فى أعلى علاقات التراتب بين علوم الإنسان، فإن بحث دريدا يستبدل بعلم اللغة الفلسفة، وينقلنا إلى علاقات أخرى تتجاوب فيها أصداء شوبنهور وهيدجر وغيرهما. وإذا كانت «الشعرية» هى حلم ياكوبسون الذى يبشّر به بحثه، بوصفها علم المستقبل، فإن النموذج الجديد للفلسفة التى تتضافر و دراسة الأدب وتحليل الخطاب بوجه عام، فى عالم الاختلاف المرجأ، هى حلم دريدا الذى أخذ يسقط أوهام مركزية اللوجوس.

ولم يكن من قبيل المصادفة أن يتخذ دريدا من كتابات ليفى شتراوس مادة يستدل بها على أفكاره الجديدة عن «التفكيك» De-

construction، وأن يتولى تفكيك أفكار ليڤى شتراوس ونقض الأصول المحركة لها. فالصلة بين ياكوبسون وليڤى شتراوس وثيقة، فى دائرة الإيمان بأقانيم الأنساق المغلقة للبنيوية. وقد درس ليڤى شتراوس على ياكوبسون فى الولايات المتحدة التى هرب إليها بعد أن احتل الألمان فرنسا، وأفاد من محاضرات ياكوبسون فى «علم الأصوات»، وكتب بعد ذلك مقدمة لهذه المحاضرات يشيد فيها بفضل أستاذه الذى نقل عنه «النموذج الصوتى» الذى تحول إلى أداة إجرائية فى منهج تحليل الأساطير، منذ منتصف الأربعينيات، ومنذ أن بدأ ليڤى شتراوس فى الإعلان عن تأثره بالنموذج اللغوى الذى استهله دى سوسير، ووصل إلى أقصى انضباطه فى الدراسات الصوتية عند تروبتسكوى صديق ياكوبسون القديم. وأكاد أقول إن هذا الاختيار لتلميذ ياكوبسون اختيار متعمد، أراد به دريدا أن «يفكك» عُمُد، النظام البنيوى وينقضه، عند واحد من أبرز أعلامه الذين تربطهم بياكوبسون (القطب الأكبر للبنيوية فى الولايات المتحدة) علاقة وثيقة، هى علاقة التلميذ البكر بالأستاذ الرمز.

ولم يكن من الغريب - والأمر كذلك - أن يتعدل اتجاه مجموعة من نقاد أمريكا، بعد أن اتسعت دوائر تأثير كتابات دريدا المتلاحقة، فى أعقاب هذا المؤتمر، فتتخذ هذه الكتابات سمت القوة المحررة ، وتقدم مجموعة جديدة من الإستراتيجيات الجديدة التى لا تضع الناقد عند موطئ قدم الفيلسوف، بل تضعه موضع النِّد (بل موضع المنافس، كما يقول كريستوڤر نوريس) فى

علاقة معقدة، علاقة تنفتح فيها الفلسفة على المساءلة البلاغية، أو التفكيك، وتنفتح المساءلة البلاغية على اطّراح المركز الذى أصبح شعار تيار جديد.

هكذا برزت أسماء بول دى مان، وجيفرى هارتمان، وج. هيلز ميللر، وكريستوفر نوريس، وبربارا چونسون، وأخذنا نسمع عن كتب من مثل (العمى والبصيرة) و(مقاومة النظرية) و(الاختلاف النقدى). وكما نظر دريدا إلى الفلسفة بوصفها فعلا نقديا ابتداء، موضوعه مساءلة نزعة البحث عن مركز واحد للأشياء، وهدفه التخلى عن أى إشارة إلى هذا المركز بوصفه الإطار المرجعى بألف لام العهد، نظر هؤلاء النقاد إلى الخطاب النقدى بوصفه مساءلة لا تكف عن الفاعلية، واطّراحا مستمراً لمقولة المركز الثابت أو عبادته، وكشفا متصلا عن الاختلاف النقدى الذى يتضافر فيه العمى والبصيرة.

وكما تحولت بنيوية ليڤى شتراوس إلى نظام مغلق لا يفلح فى التحرر من عقدة المركز، منذ أن اتسعت الدوائر التى ترتبت على إلقاء بحث دريدا، وكتاباته اللاحقة، اتخذت بنيوية ياكوبسون الصفة نفسها وانداحت فى التيارات المتدافعة للاختلاف النقدى.

وليس من الضرورى تلخيص ما جاء فى بحث دريدا الذى نقدم ترجمته، بعد هذه المقدمة، ولكن من المهم الإشارة إلى من تصيدوا لهذا البحث وناقشوه، بينهم من آزر دريدا وتلقى بحثه على نحو ما تُتلقّى البشارة، وبينهم من هاجمه ساخرا ومتهمًا

إياه بالرجعية؟!. وكان أول المناقشين جان إيبوليت Jean Hyp-polite، أحد شراح هيجل الكبار وصاحب (المنطق والوجود) و(هيجل والفكرة الحديثة)، وأستاذ دريدا في مطلع الخمسينيات، وكان نقاشه راقيا رقي الأستاذ الفرح بإنجاز تلميذ عمل تحت إشرافه. أما ثاني المناقشين، فكان ريتشارد ماكسي Richard Macksey، مدير مركز الدراسات الإنسانية في جامعة جونز هوبكنز وقت انعقاد المؤتمر. وجاء بعده شارل مورازي Charles Moraze المؤرخ الفرنسي، صاحب كتب (مقدمة إلى التاريخ الاقتصادي) و(انتصار الطبقات الوسطى في القرن التاسع عشر) و(منطق التاريخ). وبعده جاء لوسيان جولدمان Lucien Goldmann النقيض الفكري لدريدا، وهو الذي تنتسب إليه البنيوية التوليدية أو ينتسب إليها، صاحب كتب (العلوم الإنسانية والفلسفة) و(الإله الخفي) و (من أجل نظرية لسوسيولوچية الرواية) و (الأدب والمجتمع) و(علم اجتماع الأدب) و (الماركسية والعلوم الإنسانية). ويتدخل يان كوت Jan Kott من جامعة وارسو بالتعقيب، ليخفف الأثر السلبي الذي تركه تعقيب جولدمان، ويأتي التعقيب الأخير من سيرجي دوبروفسكي Serge Doubrovsky مؤلف الكتاب الشهير (لماذا النقد الجديد؟) الذي صدر في العام نفسه الذي انعقد فيه المؤتمر.

والواقع أن النقاش الذي دار حول البحث لا يقل أهمية عن البحث نفسه، فكلاهما يكمل الآخر، ويفتح أفقا جديدا، لا يمكن أن ندخله إلا بعد أن نضع البحث والنقاش معًا موضع المساءلة

التى لابد أن تتولد فينا أثناء القراءة، ليس من مركز واحد، بل من مراكز متصارعة تحررنا من نزعة أحادية المركز.

* * *

البنية، العلامة، اللعب
فى خطاب العلوم الإنسانية

ربما وقع شىء فى تاريخ مفهوم البنية يمكن أن نسميه «حدثا»، إذا لم تكن هذه الكلمة تستدعى العديد من المعانى، وظيفةُ الفكر البنيوى أو البنائى تحديدًا اختزالها أو التشكيك فيها. ولكن دعونى، مع ذلك، أستخدم مصطلح «حدث» استخداما حذرًا، كما لو كان موضوعًا بين علامتى تنصيص. ما هذا الحدث إذن؟ إنه الشىء الذى يتخذ الشكل الخارجى لانقطاع أو تضعيف.

قد يكون من السهل إثبات أن مفهوم البنية بل حتى كلمة «بنية» نفسها قديمان قدم النظام المعرفى epistéme، أى قدم العلم الغربى والفلسفة الغربية، وأن جذورهما تضرب فى أعماق تربة اللغة العادية، حيث يندفع النظام المعرفى (الإبستيما) فى أعمق أعماق هذه اللغة ليجمعهما معا، جاعلا منهما جزءا منه فى إحلال استعارى، ومع ذلك فإلى وقت هذا الحدث الذى أرغب فى رصده وتحديده، فإن البنية، أو – بالأخرى – بنائية البنية ظلت تختزل وتحيد دائمًا، مع أنها كانت فعالة دوما، وذلك بواسطة عملية أعطتها مركزًا ونسبتها دائما إلى نقطة

حضور، إلى أصل ثابت. ولم تكن وظيفة هذا المركز هي مجرد توجيه البنية وموازنتها وتنظيمها؛ فالمرء لا يستطيع في الحقيقة أن يتصور بنية غير منظمة. ولكن كان من شأنها، أساسًا، العمل على أن يكون المبدأ المنظِّم للبنية هو الذي يحدُّ ما يمكن أن نسميه اللعب. ومما لا شك فيه أن مركز البنية من خلال توجيه وتنظيم تلاحم النسق يسمح بلعب العناصر داخل الشكل الكلي. وإلى يومنا هذا، فإن بنية بلا أي مركز تمثل اللامتصور ذاته.

ورغم ذلك، فإن المركز يغلق بالمثل اللعب الذي يفتتحه وييسره. إن المركز، من حيث هو مركز، هو النقطة التي لا يغدو فيها استبدال المضامين أو العناصر أو المصطلحات ممكنا، فمن غير المسموح به في المركز تبديل أو تحويل العناصر (التي يمكن بالطبع أن تكون أبنية مغلقة داخل بنية). على الأقل، ظل هذا التبديل ممنوعًا دائمًا (وأنا أستخدم هذه الكلمة متعمدا). هكذا تواصل التفكير في أن المركز، الذي هو متفرد بحكم تعريفه، يؤسس في بنية نفس ما يحكمها بينما يفلت من البنائية. هذا هو السبب في أن الفكر التقليدي المرتبط بالبنية كان يمكن له أن يقول إن المركز، على نحو يتضمن مفارقة، هو داخل البنية وخارجها. إن المركز في وسط الوحدة الشاملة **Totality**. ومع ذلك، وحيث إنه لا ينتمي إلى الوحدة الشاملة (فهو ليس جزءا منها)، فإن مركز الوحدة الشاملة خارجها، فالمركز ليس هو المركز. إن مفهوم البنية ذات المركز مفهوم متلاحم على نحو متناقض بالرغم من أنه يمثل التلاحم ذاته أو شرط النظام المعرفي **epistéme**، من حيث هو فلسفة أو علم. وكالعادة، فإن التلاحم من خلال التناقض يعبر عن قوة الرغبة، فمفهوم البنية ذات

المركز هو، فى الحقيقة، مفهوم لعب يقوم على أرضية أساسية، ويتأسس على ثبات أساسى ويقين يعاد تأكيده، يقين هو ذاته أبعد من منال اللعب. ويمكن السيطرة على القلق مع هذا اليقين، فالقلق دائمًا نتيجة طراز بعينه من التورط فى اللعبة، الوقوع فى شراك اللعبة، كما لو كنا منذ البداية هدفا فى اللعبة، من منطلق ما سمى بالمركز لهذا السبب (والذى بسبب أنه يمكن أن يكون فى الداخل أو الخارج يمكن أن يطلق عليه المنشأ والسبب، باليسر نفسه الذى أطلق عليه الأصل arché والغاية te-los) فإن التكرارات والاستبدالات والتحولات والتبدلات تؤخذ دائما فى سياق تاريخ معنى Sense - أى فى سياق تاريخى محض - يمكن لأصله أن يتكشف دائما أو يمكن لغايته أن تستبق فى شكل حضور. وهذا هو السبب فى أن المرء يمكنه القول إن حركة أى حفريات (أركيولوچيا)، أو أى أخرويات (إسكاتولوچيا) هى حركة مشاركة فى هذا الاختزال لبنائية البنية، وأنها حركة تحاول أن تفكر فى البنية دائما على أساس من حضور كامل وخارج اللعب. وإذا كان الأمر كذلك، فإن كل تاريخ مفهوم البنية، قبل هذا الانقطاع الذى تحدثت عنه، يجب أن نفكر فيه بوصفه حلقات من استبدالات مركز بمركز، وسلسلة متصلة من حتميات المركز، إذ يتلقى المركز، على نحو متعاقب وبأسلوب منتظم، أشكالا مختلفة أو أسماء. وتاريخ الميتافيزيقا مثل تاريخ الغرب، هو تاريخ هذه الاستعارات والكنايات المختلفة. إن منشأه - لو غفرتم لى قلة توضيحى وإيجازى المسرف كى أصل بسرعة إلى موضوعى الأساسى - هو حتمية الوجود بوصفه حضورا بكل معانى هذه الكلمة. ومن الممكن الكشف عن أن كل الأسماء التى ترتبط بالأسس، أو المبادئ، أو المركز،

تظل دائما تشير إلى حضور ثابت، المثال eidos، والأصل arché، والغاية telos، والطاقة energeia، والمقوِّم ousia (الماهية essence، والوجود existence والجوهر substance، والموضوع الذى يحمل عليه subject)، والتجلى aletheia، والعلو، والوعى أو الضمير، والإله، والإنسان... إلخ. إن الحدث الذى أسميه انقطاعا، التمزق الذى ألمحت إليه فى بداية هذا البحث، ربما يكون قد حدث عندما بدأ التفكير فى بنائية، أى عندما بدأ التفكير يتكرر، وهذا هو السبب الذى جعلنى أقول إن هذا التمزق تكرار بكل معانى الكلمة. ومنذ ذلك الحين، أصبح من الضرورى التفكير فى القانون الذى تحكم فى رغبة المركز فى تأسيس البنية، وفى عملية الدلالة التى فرضت استبدالاتها وبدائلها على هذا القانون الخاص بالحضور المركزى، لكن الحضور المركزى الذى لم يكن نفسه قط، الذى كان يُنقل دائما خارج نفسه فى بديل له. والبديل لا يحل محل أى شىء يسبقه فى الحضور. منذ ذلك الحين ربما كان من الضرورى البدء فى التفكير فى أنه لم يكن هناك مركز، وأن المركز لا يمكن تصوره فى شكل كائن موجود، وأن المركز لم يكن له محل طبيعى، لم يكن له محل ثابت بل وظيفة، نوع من اللامحل الذى يلعب فيه عدد لا محدود من استبدالات العلامة. هذه اللحظة كانت هى اللحظة التى اجتاحت فيها اللغة مجال الإشكالية العامة، اللحظة التى غدا فيها كل شىء، فى غيبة المركز أو الأصل، خطابا – شريطة أن نوافق على هذه الكلمة – أعنى عندما أصبح كل شىء نسقًا، لا يحضر فيه المدلول المركزى الأصلى أو المتعالى خارج نسق الاختلافات، ويجاوز غياب المدلول المتعالى المدى وتفاعل الدلالة إلى ما لانهاية.

متى وكيف وقع هذا التخلى عن المركز decentring، هذه الفكرة عن بنائية البنية؟ قد يكون من السذاجة الإشارة إلى حدث أو مذهب أو مؤلف لتحديد ذلك، فمما لا شك فيه أن ما وقع من تخل عن المركز جزء من الوحدة الشاملة للمرحلة التى نحياها، لكن يبقى أنه قد بدأ يعلن عن نفسه وأخذ يمارس فعله. ومع ذلك، إذا رغبتم أن أقدم نوعًا من الإشارة باختيار اسم أو اسمين، وتذكر المؤلفين الذين وصل التخلى عن المركز فى خطابهم إلى أعلى درجة من الجذرية فى تشكله، فمن المحتمل أن أستشهد بنقد نيتشه للميتافيريقا، نقد مفاهيم الوجود الحقيقية، تلك التى استبدلت بها مفاهيم اللعب والتفسير والعلامة (علامة دون حقيقة حاضرة). وكذلك نقد فرويد أو حضور الذات أو الهوية الذاتية أو المقاربة الذاتية أو التملك الذاتى. وأكثر من ذلك جذرية تدمير هيدجر للميتافيزيقا واللاهوت الفوقى onto theology لحتمية الوجود من حيث هو حضور. ولكن كل هذه الخطابات التدميرية ومثيلاتها واقعة فى شراك نوع من الدائرة. هذه الدائرة فريدة وتصف شكل العلاقة بين تاريخ الميتافيزيقا وتدمير الميتافيزيقا، حيث لا معنى للهجوم على الميتافيزيقا مع إغفال مفاهيم الميتافيزيقا. فليس لدينا لغة – ولا نحو ولا مفردات – بمنأى عن هذا التاريخ، لا نستطيع أن نتلفظ بقضية تدميرية واحدة ولا أن ننزلق فعليا إلى الشكل والمنطق والفرضيات المضمنة الخاصة بما نسعى إلى أن نتخداه تحديدا. وإذا التقطنا مثالا واحدا من بين العديد من الأمثلة، فإن ميتافيزيقا الحضور قد تم الهجوم عليها بواسطة مفهوم العلامة. ولكن منذ اللحظة التى يرغب المرء فيها فى أن يظهر، على نحو ما ذهبتُ منذ لحظة خلت، إنه ما من مدلول متعال أو متميز، وإن مجال الدلالة أو

تفاعلها لا حدود لهما، فإن عليه أن يمتد برفضه إلى مفهوم وكلمة العلامة نفسها، وهو ما لا يمكن القيام به تحديداً، ذلك لأن دلالة «علامة» تفهم، دائما، وتتحدد فى معنى ما بوصفها علامة لدال يشير إلى مدلول، دال يختلف عن مدلوله. وإذا محا أحد الاختلاف الجذرى بين الدال والمدلول، فإن كلمة الدال نفسها هى التى يتحتم التخلى عنها بوصفها مفهوما ميتافيزيقيا. وعندما يقول ليفى شتراوس فى تقديمه لكتاب (المطهو والنيئ): "إنه سعى لمجاوزة التعارض بين المحسوس والمعقول بواسطة وضع (نفسه)، منذ البداية،على مستوى العلامات، فإن ضرورة فعله، وقوته وصحته لا يمكن أن تنسينا أن مفهوم العلامة لا يمكن أن يجاوز بنفسه أو يتجنب التعارض بين المحسوس والمعقول. إن مفهوم العلامة يحتمه هذا التعارض، من خلال الوحدة الشاملة لتاريخه وبواسطة نسقه. ولكننا لا نستطيع التخلص من مفهوم العلامة، ولا يمكن أن نتخلى عن هذا التورط فى الميتافيزيقى دون التخلى، بالمثل، عن النقد الذى نوجهه إلى هذا التورط، دون مخاطرة محو الاختلاف (بالكلية) فى الهوية الذاتية لمدلول يختزل داله إلى ما هو عليه، أو يقذفه خارج نفسه ببساطة؛ ذلك أن هناك سبيلين متغايرى الخواص لمحو الاختلاف بين الدال والمدلول، الأول هو السبيل القديم (الكلاسى) الذى يقوم على اختزال الدال أو رده إلى أصله، مما يعنى القول، جوهريا، إخضاع العلامة للفكر، والثانى هو السبيل الذى نستخدمه هنا فى مواجهة الأول، ويقوم على أن نضع موضع المساءلة النسق الذى يؤدى فيه الاختزال السابق وظيفته، حيث المقام الأول للتعارض بين المحسوس والمعقول. وتتمثل المفارقة فى أن الاختزال الميتافيزيقى للعلامة احتاج إلى التعارض الذى كان يختزله؛

فالتعارض جزء من نسق، جنبا إلى جنب الاختزال. وما نقوله هنا عن العلامة يمكن الامتداد به إلى كل مفاهيم الميتافيزيقا وجملها، خصوصا الخطاب عن «البنية». ولكن ثمة سبلا عدة للوقوع فى شراك هذه الدائرة، وكلها سانجة تقريبا ، وتجريبية إلى حد ما، ومنظمة نوعًا، وقريبة الصلة إلى حد ما، بصوغ أو حتى صياغة هذه الدائرة. هذه الاختلافات هى التى تفسر تعدد الخطابات التدميرية والخلاف بين من صنعوها؛ ففى داخل هذه المفاهيم الموروثة عن الميتافيزيقا تحرك نيتشه وفرويد وهيدجر على سبيل المثال. وما دامت هذه المفاهيم ليست عناصر أو ذرات؛ لأنها مأخوذة في تركيب Syntax وفى نسق System، فإن كل استعارة لأحدها تجرُّ معها كل الميتافيزيقا. هذا هو ما أعان هؤلاء المدمرين على تدمير بعضهم البعض، فنظر هيدجر إلى نيتشه، على سبيل المثال، بأكثر درجة من وضوح الفكر وصرامته، على أنه أنموذج لسوء طوية وبناء خاطئ، بوصفه آخر الميتافيزيقيين. ويمكن للمرء أن يفعل الأمر نفسه مع هيدجر ذاته، أو فرويد، أو غيرهما؛ فليست هناك ممارسة أكثر من تلك انتشاراً اليوم.

ما مدى مواءمة هذا المخطط الشكلى عندما نعود إلى ما يسمى «العلوم الإنسانية»؟ ولعل أحدها، وهو علم السلالات «الإثنولوچيا»، يحتل مكانًا متميزاً. وفى الحقيقة، للمرء أن يفترض أن هذا العلم لم يولد بوصفه علما إلا فى اللحظة التى ظن فيها التخلى عن المركز، اللحظة التى كانت الثقافة الأوروبية – ومن ثم تاريخ الميتافيزيقا ومفاهيمها – قد انتُزعت من موضعها، وأُبعدت عن محلها، وأجبرت على أن تكف عن النظر إلى نفسها بوصفها ثقافة المرجع. هذه اللحظة، فى المقام الأول،

ليست لحظة خطاب فلسفى أو علمى، إنها لحظة سياسية اقتصادية تقنية وما إلى ذلك. ويمكن للمرء أن يقول بثقة كاملة إنه لم يكن من قبيل المصادفة أن نقد مركزية السلالة ethnocentrism – شرط علم السلالات نفسه – كان معاصرا تاريخا ونظاما لتدمير تاريخ الميتافيزيقا، فكلاهما ينتمى إلى العصر نفسه.

وتظهر الإثنولوچيا فى عنصر الخطاب، شأنها فى ذلك شأن أى علم. وهى ابتداء علم أوروبى يستخدم مفاهيم تقليدية، مهما كان مدى مناهضتها لهذه التقليدية، ومن ثم، فإن عالم الإثنولوچيا، سواء كان يريد ذلك أو لا يريد – فالأمر لا يعتمد على قرار من جانبه – يتقبل فى خطابه المقدمات المنطقية لنزعة مركزية السلالة، فى اللحظة نفسها التى يشتغل فيها بشجبها. هذه الضرورة غير قابلة للاختزال، فهى ليست مصادفة تاريخية، وعلينا أن نتأمل بدقة بالغة كل ماتنطوى عليه. ولكن إذا لم يكن ممكنا لأحد أن يتحاشى هذا الأمر، وإذا لم يكن أحد مسئولا عن الاستسلام لها، مهما كانت ضآلة ذلك، فإن الأمر لا يعنى أن كل سبل الاستسلام لها على الدرجة نفسها من وثاقة الصلة بالموضوع.

إن نوعية خطاب ما و ثراءه يمكن قياسهما بالمقياس النقدى الصارم نفسه، الذى تقاس به العلاقة بين تاريخ الميتافيزيقا والمفاهيم الموروثة. والمسألة، هنا، مسألة علاقة نقدية بلغة العلوم الإنسانية، ومسألة مسئولية نقدية للخطاب. إن المسألة هى أن نضع بوضوح وتنظيم مشكلة مكانة الخطاب الذى يستعير من الموروث المصادر الضرورية لتفكيك الموروث نفسه، وهى مشكلة اقتصاد وإستراتيچية.

إذا مضينا، الآن، في الإفادة من فحص نصوص ليفي شتراوس، بوصفها مثالا، فإن ذلك لا يرجع إلى المكانة المتميزة للإثنولوچيا في العلوم الإنسانية فحسب، ولا إلى أن فكر ليفي شتراوس له تأثيره البالغ على الموقف النظرى المعاصر، بل يرجع - قبل كل شيء - إلى أن اختياراً بعينه يتضح على نحو خاص في عمل ليفي شتراوس، وأن مذهبا بعينه يتم تنقيحه، وتحديداً على مستوى العلاقة بهذا النقد للغة وهذه اللغة النقدية في العلوم الإنسانية.

لكي نتتبع هذه الحركة في نص ليفي شتراوس، ودعوني أختار خيطا نهتدي به من بين خيوط عديدة، وهو التعارض بين: الطبيعة/ والثقافة. ورغم نضارة هذا التعارض وتألقه الظاهرى، فإنه عريق في الفلسفة، بل سابق على أفلاطون وقديم قدم السوفسطائيين على الأقل. ومنذ أن تم تقرير هذا التعارض (طبيعة/ ناموس طبيعة/ صنع) وهو يأتي إلينا بواسطة سلسلة تاريخية تضع «الطبيعة» في علاقة تعارض مع القانون، والمؤسسة، والفن، وبالمثل مع الحرية، والمواضعة، والتاريخ، والمجتمع، والفكر، وما إلى ذلك. ولقد شعر ليفي شتراوس، منذ بدايات مسعاه، ومنذ كتابه الأول (الأبنية الأولية للقرابة)، بضرورة استخدام هذا التعارض واستحالة الثقة فيه في الوقت نفسه. فهو يبدأ في (الأبنية الأولية للقرابة) من هذه البديهية أو التعريف: أن ما ينتمي إلى الطبيعة مما هو عام universal وعفوي، لا يعتمد على ثقافة بعينها ولا على أي معيار محدد. وما ينتمي إلى الثقافة، من ناحية أخرى، يعتمد على نسق من المعايير المنظمة

للمجتمع، ومن ثم فإنه قابل لأن يتغير من بنية اجتماعية إلى أخرى. هذان التعريفان من نمط تقليدى، ولكن ليفى شتراوس، الذى كان قد بدأ فى الصفحات الأولى نفسها من (الأبنية الأولية للقرابة)، فى إعطاء هذه المفاهيم مكانة معتدلة، يواجه ما يسميه خزياً a scandal، يقصد شيئا لا يسوغ التعارض «الطبيعة/الثقافة» الذى تقبله، والذى يبدو أنه يتطلب محمولات Predicates الطبيعة والثقافة على السواء. وفى الوقت نفسه، هذا الخزى هو تحريم سفاح المحارم، وتحريم سفاح المحارم عام، وبهذا المعنى يمكن للمرء أن يسميه طبيعة. ولكنه تحريم بالمثل، نسق من المعايير والنواهى، وبهذا المعنى يمكن للمرء أن يسميه ثقافة.

> «دعنا نفترض لذلك أن كل شىء عام فى الإنسان ينبع من نظام الطبيعة ويتميز بالتلقائية، وأن كل شىء يخضع لمعيار ينتمى إلى الثقافة، ويطرح خصال النسبى والخاص. وعندئذ، نجد أنفسنا مواجهين بحقيقة، أو - بالأحرى - مجموعة من الحقائق التى، فى ضوء التعريفين السابقين، وليست بعيدة عن أن تبدو خزيا: تحريم سفاح المحارم يقدم، دون أى لبس ويصل وصلا سرمديا، الخاصيتين اللتين نتعرف فيهما الخصائص المتعارضة للنظامين المتقابلين. إن تحريم سفاح المحارم يؤسس قاعدة، ولكنها قاعدة تمتلك، دون كل القواعد الاجتماعية، خاصية عامة فى الوقت نفسه»(ص٩).

ومن الواضح أنه لا يوجد خزى إلا فى داخل نسق المفاهيم الذى يستن الاختلاف بين الطبيعة والثقافة. وليفى شتراوس، على هذا النحو،

يضع نفسه، فى بداية معالجته واقعة سفاح المحارم، فى وضع يستلزم أن يصبح هذا الاختلاف - الذى افترض دائما أنه واضح بذاته - باطلا أو محل خلاف؛ ذلك لأنه، منذ اللحظة التى لا يفهم فيها تحريم سفاح المحارم داخل تعارض الثقافة / الطبيعة، لا يمكن القول إنه حقيقة مخزية، نقطة معتمة داخل شبكة من دلالات شفافة. إن تحريم سفاح المحارم لا يغدو خزيا يقابله الإنسان أو يصطدم به فى مجال المفاهيم التقليدية، إنه شىء يند عن هذه المفاهيم ويجاوزها بالقطع، ومن المحتمل أن يكون ذلك شرطا لإمكان هذه المفاهيم. ولعلنا نستطيع القول إن كل عملية الصياغة الفلسفية للمفاهيم، التى تصل نفسها بنسق تعارض الطبيعة/الثقافة، قد صُمِّمت لكى تترك فى مجال ما لا يقبل التفكير، الشىء نفسه الذى يجعل من هذه العملية ممكنة: أصل تحريم سفاح المحارم.

لقد تناولتُ هذا المثال تناولا خاطفا، لا لشىء إلا لأنه مثال واحد بين أمثلة عديدة، ولكنه يكشف عن أن اللغة تحمل فى داخلها ضرورة نقدها. ويمكن النهوض بهذا النقد عبر مسارين، فى «أسلوبين»؛ إذ يمكن للمرء، بمجرد أن تظهر محدودية مفاهيم مثل تعارض الطبيعة/الثقافة، أن يسائل تاريخ هذه المفاهيم مساءلة صارمة، وذلك هو الفعل الأول. ولن تكون مثل هذه المساءلة التاريخية والمنظمة فعلاً لغويا (فيلولوچيا) أو فلسفيا بالمعنى التقليدى لهاتين الكلمتين؛ فحين يهتم المرء بالمفاهيم المؤسسة لكل تاريخ الفلسفة، فإن إعادة تأسيس هذه المفاهيم ليست من قبيل النهوض بمهمة عالم اللغة الفيلولوچى أو المؤرخ التقليدى للفلسفة. ورغم المظاهر، يمكن أن يكون ذلك هو السبيل الأكثر جسارة لبدايات

الخطو إلى خارج الفلسفة. والخطو «خارج الفلسفة» أصعب فى تصوره مما يتخيل هؤلاء الذين يحسبون أنهم قد فعلوا ذلك منذ وقت طويل فى طمأنينة مختالة، والذين يزدردون الميتافيزيقا بواسطة الجسم الكامل من الخطاب الذى يدّعون انفصالهم عنه.

لكى نتجنب الأثر الذى يمكن أن يكون مجديا للسبيل الأول، فإن الاختيار الثانى- الذى أشعر أنه أكثر تجاوبا مع الطريقة التى يختارها ليفى شتراوس- يقوم على الاحتفاظ بكل المفاهيم القديمة فى مجال الاكتشاف التجريبى؛ مع تعرية محدودية جوانبها المختلفة فى الوقت نفسه، والتعامل معها بوصفها أدوات يظل لها بعض الفائدة، ولكن من غير أن ننسب إليها قيمة الحقيقة، ودون معنى صارم، بحيث يكون هناك استعداد للتخلى عنها وقت الضرورة إذا ظهرت أدوات أخرى أكثر نفعاً. وفى الوقت نفسه، يتم استغلال الفاعلية النسبية لهذه المفاهيم، واستخدامها لتدمير الآلة MACHINE القديمة التى تنتمى إليها هذه المفاهيم، والتى هى أجزاء لها فى الوقت نفسه. هكذا، تنقد لغة العلوم الإنسانية نفسها بنفسها. ويظن ليفى شتراوس أنه يمكن بهذه الطريقة أن يفصل بين المنهج والحقيقة، بين أدوات المنهج والدلالات الموضوعية المستهدفة بهذه الأدوات. يمكن للمرء تقريبا القول إن ذلك هو الإيجاب الأولى Première affirmation لليفى شتراوس؛ فالكلمات الأولى فى (الأبنية الأولية للقرابة) هى:«يبدأ المرء فى فهم أن التمييز بين حالة الطبيعة وحالة المجتمع (ونحن أميل اليوم إلى القول: حالة الطبيعة وحالة الثقافة) فى الوقت الذى يفتقر فيه إلى أية دلالة تاريخية مقبولة، يقدم

قيمة تبرر كل التبرير استخدامها بواسطة علم الاجتماع الحديث: قيمتها بوصفها أداة منهجية».

ويظل ليفى شتراوس دائما مخلصًا لهذا المقصد المزدوج: أن يحفظ - بوصفه أداة - ما يقوم بنقد قيمة الحقيقة فيه:

فمن ناحية، يستمر، فعلا، فى تفنيد قيمة تعارض الطبيعة/الثقافة؛ إذ بعد مضى أكثر من ثلاثة عشر عامًا على كتاب (الأبنية الأولية للقرابة) **Les Structures élémentaires de la parente**، يكرر كتابُ (العقل الوحشى) **L'a pensée Sauvage** تكرارا أمينا أصداء النص الذى سبق اقتباسه. إن التعارض بين الطبيعة والثقافة، الذى سبق أن ألححت عليه، يبدو اليوم على أنه يقدم قيمة، هى قيمة منهجية قبل كل شىء. وهذه القيمة المنهجية ليست متأثرة بلاقيمتها «الأنطولوچية» (إن جاز لنا القول، ما لم نتشكك فى هذا المصطلح):

> «لا يكفى أن تستوعب إنسانية شاملة إنسانيات مخصوصة؛ فإن هذا السعى الأول يمهد الطريق لمساعىَ أخرى.. تقع فى نطاق العلوم الدقيقة والطبيعية: إعادة إدماج الثقافة فى الطبيعة، وأخيرا، إعادة إدماج الحياة فى الوحدة الشاملة لشروطها الفيزيائية الكيميائية» (ص٣٢٧).

ومن ناحية أخرى، وفى كتاب «العقل الوحشى» نفسه، يقدم ليفى شتراوس فيما يسميه «الموالفة» **bricolage**، ما يمكن أن نسميه خطاب هذا المنهج. الموالف **bricoleur** فيما يقول ليفى شتراوس «هو الشخص

الذى يستخدم الوسائل المتاحة»، أى الأدوات التى يجدها طوع يمينه، والتى هى اللغة الموجودة بالفعل، والتى لم تدركها عين من قبل لاستخدامها فيما تستخدم له، والتى يحاول المرء بالإصابة والخطأ تكييفها، دون أن يتردد فى تغييرها حين يبدو الأمر ضروريا، أو يحاول المرء تجربة العديد منها فى وقت واحد، حتى لو كان شكلها وأصلها متغايرين فى الخواص... وهلم جرا. وعلى هذا الأساس، فهناك نقد للغة فى شكل موالفة bricolage، وقد أصبح من الممكن القول إن الموالفة هى اللغة النقدية نفسها. وأنا أكرر فى المقال الذى كتبه ج. چينيت عن «البنيوية والنقد الأدبى»، والذى نشر تكريما لليڤى شتراوس فى عدد خاص من أعداد مجلة (القوس) L'arc (عدد ٢٦، ١٩٦٥) حيث يقرر أن تحليل الموالفة يمكن تطبيقه كلمة كلمة على النقد عامة، و«النقد الأدبى» بخاصة. (أعاد كتابته فى «صور»، منشورات Seuil، ص١٤٥).

إذا سمى المرء ضرورة استعارة مفاهيم من ميراث متلاحم تقريبا أو متهدم موالفة، فيجب القول إن كل خطاب هو موالفة. إن المهندس الذى يضعه ليڤى شتراوس فى تعارض مع الموالف bricoleur، يجب أن يكون هو الذى يبنى الوحدة الشاملة للغته، وتراكيبه، ومعجمه. ولكن المهندس، بهذا المعنى، أسطورة. فالذات التى يفترض أنها الأصل المطلق لخطابها الخاص، والمفترض أنها تبنى هذا الخطاب «من لا شىء» و «من الخامة كلها»، تكون خالقة للفعل على هذا النحو، أى الفعل نفسه، ولذلك، فإن فكرة المهندس المفترض انقطاعه عن كل أشكال الموالفة إنما هى فكرة لاهوتية (ثيولوچية)، وحيث إن ليڤى شتراوس يخبرنا، فى موضع آخر، أن الموالفة شعرية أسطورية، فمن المحتمل أن يغدو المهندس

أسطورة أنتجها الموالف. ومنذ اللحظة التى نتوقف فيها عن الاعتقاد بمثل هذا المهندس، والاعتقاد فى خطاب ينقطع عن الخطاب التاريخى المتلقى، وذلك بمجرد التسليم بأن كل خطاب متناهٍ مقيد بموالفة بعينها، وأن المهندس والعالم جنسان من نوع الموالف، فإن فكرة الموالفة نفسها، عندئذ، تغدو مهددة، إذ يتفكك الاختلاف الذى تتخذ معناها منه.

ويفضى بنا ذلك إلى الخيط الثانى الذى يمكن أن يهدينا فيما يحل هنا.

إن ليڤى شتراوس لا يصف الموالفة بوصفها نشاطا فكريا، بل بوصفها نشاطًا أسطوريا شعريا. ويقرأ المرء فى (العقل الوحشى):

> «إن التأمل الأسطورى كالموالفة على المستوى التقنى، يمكن أن يصل إلى نتائج باهرة، غير متوقعة، على المستوى الفكرى. والعكس صحيح فى الوقت نفسه، فالخاصية الأسطورية الشعرية للموالفة يتم التنويه بها غالبا» (ص٢٦).

ولكن ليس المسعى المتميز لليڤى شتراوس، ببساطة ، أنه يقدم، خاصة فى أحدث أبحاثه، علمًا بنيويا أو معرفة بالأساطير والنشاط المنهجى. إن مسعاه يبدو بالمثل - وقد أقول منذ البداية - فى الوضع نفسه الذى يعزوه إلى خطابه الخاص عن الأساطير إلى ما يسميه «أسطورياته». هنا، ينعكس خطابه عن الأسطورة على نفسه وينقد نفسه بنفسه. ومن الواضح أن هذه اللحظة، هذه الحقبة النقدية، ذات صلة بكل

اللغات التى تشترك فى مجال العلوم الإنسانية. ماذا يقول ليفى شتراوس عن أسطورياته؟ خلال هذا الذى يقوله نعيد اكتشاف الميزة الخاصة بالموالفة. وبالفعل، فما يبدو باهرا إلى أبعد حد فى هذا السعى النقدى وراء وضع جديد للخطاب هو التخلى المعلن عن كل إشارة إلى مركز Centre، أو إلى ذات Subject، أو إلى مرجع reference متميز، أو إلى منشأ Origine، أو إلى أى أصل مطلق archie. ويمكن تتبع موضوع (تيمة) هذا التخلى عن المركز من خلال كل «مفتتح» كتابه الأخير (المطهو والنيئ)، وأرصد بعض النقاط البارزة القليلة ، ليس غير، فى هذا «المفتتح».

أولا: يقر ليفى شتراوس أن أسطورة البوروورو التى يستخدمها فى كتابه بوصفها «الأسطورة - المرجع» لا تستحق هذه التسمية أو هذه المعاملة؛ فالاسم خادع، واستخدام الأسطورة غير سليم، ولا تستحق هذه الأسطورة ميزة المرجعية أكثر من غيرها من الأساطير.

> «فى الواقع، إن أسطورة البوروورو Bororo التى نخصها منذ الآن باسم "الأسطورة - المرجع"، كما سأحاول أن أوضح، ليست سوى تحويل قسرى على وجه التقريب لغيرها من الأساطير المتأصلة فى المجتمع نفسه، أو مجتمعات متباعدة بشكل أو بآخر. ومن ثم، يحق لى أن أختار - نقطة لانطلاقى - أية أسطورة تمثل المجموعة. ومن هذا المنظور، فإن الاهتمام بالأسطورة - المرجع لا يعتمد على خاصيتها النمطية، ولكن - بالأحرى - على وضعها غير القياسى وسط المجموعة» (ص١٠).

ثانيا: ليست هناك وحدة أو مصدر مطلق للأسطورة. إن بؤرة الأسطورة أو مصدرها هما دائما من قبيل الظلال أو التقديرات الخداعة غير المحققة أو الموجودة ابتداء. إن كل شيء يبدأ بالبنية أو التشكل أو العلاقة. والخطاب الدائر حول هذه البنية التي لا مركز لها، أي الأسطورة، هو نفسه خطاب بلا ذات أو مركز مطلق. ولكي لا نختزل التغير في شكل وحركة الأسطورة، فلابد من تجنب العنف الذي يكمن في تعيين مركز لغة تصف بنية بلا مركز. ولذلك، يغدو ضروريا، في هذا السياق، أن نمتنع عن الخطاب العلمي أو الفلسفي، وأن نتخلى عن النظام المعرفي **L'épistémè** الذي يتطلب العودة، والذي هو المطلب المطلق للعودة إلى المصدر، وإلى المركز، وإلى الأساس، وإلى المبدأ، وما إلى ذلك. وبخلاف الخطاب المعرفي، فإن الخطاب البنيوي عن الأساطير، الخطاب الأسطوري المنطقي، عليه أن يكون له شكل ما يتحدث عنه، هذا ما يقوله ليفي شتراوس في (المطهو والنَّيِّئ) **Mythologique, I. Le Cru et Cuit**، حيث أود أن أقتبس منه فقرة طويلة متميزة:

«فعليا، تفرض دراسة الأساطير مشكلة منهجية، بسبب أنها لا تعمل وفق المبدأ الديكارتي في تقسيم المشكلة إلى عدد من الأجزاء الضرورية لحلها؛ إذ لا توجد غاية حقيقية أو مصطلح للتحليل الأسطوري، ولا وحدة سردية يمكن الإمساك بها في نهاية عمل التفكيك. إن الموضوعات «التيمات» تتضاعف إلى ما لا نهاية. وعندما نعتقد أننا فككنا بعضها من البعض، وأبقيناها منفصلة، فإننا نكتشف أنها تتجمع مرة أخرى، مستجيبة إلى إغراء

روابط غير متوقعة. ويترتب على ذلك أن وحدة الأسطورة هى وحدة متحيزة ومسقطة، إنها لا تعكس حالة أو لحظة من الأسطورة قط، فهى ظاهرة تخيلية يتضمنها مسعى التفسير. ودورها أن تعطى شكلا تركيبيا للأسطورة، وتعوق انحلالها إلى فوضى من النقائض، وبذلك، يمكن القول إن علم أو معرفة الأساطير، إنما هو علم أو معرفة ارتدادية **anaclastic**، مستخدمين هذا المصطلح القديم بأوسع معنى يسمح به اشتقاقه، علم يتيح فى تحديده دراسة الإشعاعات المنعكسة جنبا إلى جنب الإشعاعات المنكسرة. ولكن، على النقيض من التأمل الفلسفى، الذى يدعى العودة إلى مصدره، فإن التأملات المطروحة هنا انعكاسات تتصل بإشعاعات ليست لها بؤرة فعلية... كان على مشروعى، بإيجازه البالغ وطوله البالغ، فى حاجته إلى محاكاة الحركة التلقائية للفكر الأسطورى، أن يذعن إلى مطالبه، وأن يحترم إيقاعه. وهكذا، يغدو هذا الكتاب عن الأساطير، بطريقته، أسطورة» .

يتكرر هذا التأكيد بعد ذلك بقليل (فى ص٢٠):

«ما دامت الأساطير نفسها تعتمد على شفرات من نظام ثان (شفرات النظام الأول هى التى تتكون منها اللغة) فإن هذا الكتاب يقدم المسودة الأولية لشفرة من نظام ثالث، من شأنها تأمين الإمكان المتبادل لترجمة العديد من الأساطير. و ذلك هو السبب فى أننا نكون على

صواب عندما نعد الكتاب أسطورة: أسطورة علم الأساطير، على نحو ما».

هذا الغياب لأى مركز فعلى أو ثابت فى خطاب الأساطير أو علمها، يبرر تبريراً واضحًا الأنموذج الموسيقى الذى اختاره ليفى شتراوس فى تأليف الكتاب، فغياب المركز، هنا، غياب للذات وغياب المؤلف:

«هكذا تبدو الأسطورة والعمل الموسيقى كأنهما قائدا أوركسترا، المستمعون إليهما مؤدون صامتون. وإذا طرح أحد السؤال عن موضع وجود البؤرة الحقيقية للعمل، فتجب الإجابة بأن هذا التحديد غير ممكن، فالموسيقى وعلم الأساطير يضعان الإنسان فى مواجهة موضوعات افتراضية ظلالها وحدها هى الفعلية.. الأساطير بلا مؤلفين» (ص٢٥).

وهكذا، فى هذه النقطة، تتخذ الموالفة الإثنوجرافية لنفسها، عمداً، وظيفة أسطورية شعرية. ولكن بالمنطق نفسه، فإن هذه الوظيفة تجعل المطلب الفلسفى أو المعرفى للمركز يبدو أسطوريا، أى بوصفه وهما تاريخيا.

ومع ذلك، فحتى لو سلم المرء بضرورة ما فعله ليفى شتراوس، فإننا لا نستطيع تجاهل مخاطره، فإذا كان علم الأساطير أسطورى التشكل، فهل تتكافأ كل الخطابات عن الأساطير؟ وهل يكون علينا التخلى عن أى مطلب معرفى يسمح لنا بالتمييز بين خصائص متعددة

من الخطاب عن الأسطورة؟ ذلك سؤال تقليدى، ولكنه حتمى. وليست هناك إجابة عنه - ولا أعتقد أن ليفى شتراوس يجيب - ما ظلت مشكلة العلاقة بين المكون الفلسفى Philosophéme أو المكون النظرى Théorème، من ناحية، والمكون الأسطورى Mythème أو المكون الأسطورى الشعرى Mythopoème، من ناحية أخرى، غير مطروحة صراحة. وليست تلك مشكلة صغيرة؛ ذلك لأنه بسبب عدم الطرح الصريح لهذه المشكلة، فإننا ندين أنفسنا على تحويل المخالفة المزعومة للفلسفة إلى خطأ غير مدرك فى داخل الحقل الفلسفى. وسوف تغدو النزعة التجريبية empiricism هى الجنس الذى تكون فيه هذه الأخطاء بمثابة أنواع له. وتتحول المفاهيم عبر الفلسفية إلى ألوان من السذاجة الفلسفية. ويمكن للمرء أن يقدم أمثلة عديدة لتوضيح هذا الخطر: مفاهيم العلامة والتاريخ والحقيقة وما إلى ذلك. وما أريد تأكيده، تماما، هو أن الرحلة إلى خارج نطاق الفلسفة لا تقوم على قلب صفحة الفلسفة (التى تنحدر إلى تفلسف سقيم) بل على المضى فى قراءة الفلاسفة بطريقة معينة. إن الخطر الذى أتحدث عنه، دائما، هو ما يفترضه ليفى شتراوس، وهو نفسه ثمرة مسعاه. لقد سبق أن قلت إن النزعة التجريبية هى المولد الذى تتولد عنه كل الأخطاء التى تهدد الخطاب الذى يستمر، كما يحدث فى حالة ليفى شتراوس على وجه الخصوص، فى رغبته أن يكون خطابا علميا. وإذا أردنا تحديد مشكلة النزعة الإمبريقية والموالفة فى العمق، فقد ننتهى سريعا إلى مجموعة من القضايا المتناقضة تماماً، من حيث العلاقة بوضع الخطاب فى علم الإثنوجرافيا البنيوية. فمن ناحية تدعى البنيوية، بحق، أنها نقد للنزعة التجريبية. ولكن ليس هناك،

فى الوقت نفسه، كتاب واحد أو دراسة من دراسات ليفى شتراوس لا تقدم نفسها بوصفها مقالا تجريبيا يمكن إكماله أو نقضه بواسطة معلومات جديدة. ودائما يتم اقتراح المخططات البنيوية بوصفها فرضيات ناتجة عن كم محدود من المعلومات التى تخضع لدليل التجربة. ويمكن استخدام العديد من النصوص لتوضيح هذه المصادرة Postula-tion المزدوجة. ودعونى أرجع مرة أخرى، إلى مفتتح (المطهو والنيئ) حيث يبدو واضحا أن سبب ازدواج هذه المصادرة يرجع إلى أنها، هنا، مسألة لغة على لغة:

«إن النقاد الذين يؤاخذوننى على عدم البدء بعمل إحصاء شامل لأساطير جنوب أمريكا، قبل تحليل هذه الأساطير، يقعون فى لبس خطير فيما يتصل بطبيعة هذه الوثائق ودورها. فمجموع أساطير شعب من الشعوب هو من قبيل نظام الخطاب، ولا ينغلق هذا المجموع قط، شريطة أن لا ينقرض هذا الشعب فيزيقيا أو أخلاقيا. ولذلك فمثل هذا النقد يساوى توبيخ اللغوى على كتابة قواعد اللغة دون تسجيل الوحدة الشاملة للكلمات المتلفظ بها منذ أن وجدت اللغة، ودون معرفة التبادلات اللفظية التى تبقى ما ظلت اللغة باقية، إذ تثبت التجربة أن عددا قليلا من الجمل يختار على نحو عشوائى، يتيح للغوى أن يضع قواعد اللغة التى يدرسها، بل إن النحو الجزئى أو التخطيط للنحو يقدم كلاهما معارف قيمة فى حالة اللغات المعروفة.

ولا تحتاج التراكيب Syntax إلى أن تنتظر حتى يكون من الممكن تعداد سلسلة غير محدودة نظريا عن الأحداث كى تصبح ظاهرة، ذلك لأن التراكيب تقوم على كيان من القواعد التى توجه توليد هذه الأحداث. وتركيب أساطير جنوب أمريكا هى، تحديدا، ما أردنا أن نرسم أولى خطواته. وإذا ظهرت نصوص جديدة تثرى الخطاب الأسطورى، فإن ذلك يتيح فرصة لمراجعة هذا، أو تعديل النهج الذى تشكلت فيه قواعد نحوية بعينها، فرصة لنبذ بعض هذه القواعد، وفرصة لاكتشاف قواعد جديدة. ولكن المطالبة بخطاب أسطورى شامل لا يمكن بأى حال أن تكون مأخذاً علينا. فقد رأينا مثل هذا المطلب لا معنى له» (ص١٥-١٦).

ولذلك يحدد التوحيد الشامل Totalization على أنه بلا فائدة مرة، وأخرى على أنه مستحيل. وينتج ذلك، بالقطع، عن أن هناك نهجين فى إدراك محدودية التوحيد الشامل. وأؤكد، مرة أخرى، أن هذين التحديدين يشتركان فى الوجود، على نحو ضمنى، فى خطابات ليفى شتراوس. ويمكن الحكم على التوحيد الشامل بالاستحالة فى الأسلوب الكلاسى؛ حيث يشير المرء إلى المسعى التجريبى لذات أو لخطاب محدود لا جدوى منه، وبحث لاهث عن ثراء لا محدود لا يمكن السيطرة عليه. وهناك الكثير من الكلام فى ذلك، أكثر مما يمكن أن يقوله المرء. ولكن عدم التوحيد الشامل يمكن أن يتحدد بطريق آخر، ليس من وجهة نظر مفهوم اللعب. وإذا لم يعد للتوحيد الشامل أى معنى، فإن ذلك ليس

بسبب لا محدودية حقل لا يمكن تغطيته بنظرة محدودة أو خطاب محدود، ولكن لأن طبيعة الحقل - أعنى اللغة واللغة المحدودة - تستبعد التوحيد الشامل. هذا الحقل هو حقل لعب فى حقيقة الأمر، مما يعنى القول إنه حقل استبدالات محدودة فى مجموع محدود مغلق. ويتيح هذا الحقل هذه الاستبدالات اللامحدودة لا لشىء إلا لأنه محدود، أى أنه بدل أن يكون حقلاً لا ينضب، كما فى الفرضية التقليدية، وبدل أن يكون غاية فى الاتساع، يظل هناك شىء مفقود منه: مركز ينهى ويؤسس لعب الاستبدالات. يمكن للمرء أن يقول - مستخدما استخداما صارما تلك الكلمة التى تنطمس دائما دلالتها الفضائحية فى الفرنسية - إن هذه الحركة من اللعب التى يسمح بها افتقاد أو غياب المركز أو الأصل هى حركة إكمال. ولا يستطيع المرء تحديد المركز، وإنهاء التوحيد الشامل، ذلك أن العلامة التى تحل مكان المركز أو التى تكمله والتى تأخذ مكانه فى غيابه، هذه العلاقة تضيف نفسها، أو تقع بالإضافة مرات ومرات، بوصفها تكملة **Supplement**. إن حركة الدلالة تضيف شيئا، هو سبب حقيقة مؤداها أنه يظل هناك ما هو أكثر دائما، ولكن هذه الإضافة إضافة عائمة؛ لأنها تؤدى وظيفة بديلة تكمل غياب المدلول. ورغم أن ليفى شتراوس لا يؤكد استخدامه لكلمة إكمالى **Supplementary** - ما أفعله فى هذا المقام من تأكيد اتجاهين مركَّبين فى المعنى على نحو غريب - فليس من المصادفة أنه يستخدم هذه الكلمة مرتين فى (مقدمة إلى أعمال مارسيل موس **Marcel Mauss**) فى النقطة التى يتحدث فيها عن «وفرة الدال فى علاقته بالمدلولات التى يمكن أن تشير إليها هذه الوفرة»:

«في السعى إلى فهم العالم، وبسبب ذلك، كان في طوع يمين الإنسان دائما دلالة فائضة يقسمها على الأشياء حسب قوانين الفكر الرمزى التى تقع مهمة دراستها على عاتق علماء الإثنولوجيا واللغة. هذا التوزيع للحصة الإكمالية ration supplémentaire – لو جاز وصفه بذلك – ضرورى تماما لكى يمكن، إجمالاً، أن يظل الدال المتاح، والمدلول المرصود فى علاقة الإكمال بينهما Complémentarité التى هى بالذات شرط استخدام الفكر الرمزى».

ولا شك أنه يمكن توضيح أن هذه الحصة الإكمالية للدلالة هى أصل المعدل الإحصائى ratio نفسه. وتعاود الكلمة الظهور بعد ذلك بقليل بعد أن ينكر ليفى شتراوس «هذا الدال العائم الذى هو حق العبودية لكل فكر محدود»:

«بكلمات أخرى – ولنتخذ هاديا مما أدركه موس من أن كل الظواهر الاجتماعية يمكن للغة استيعابها – فإننا نرى فى المانا mana، والواكون wakon، والأوراندا Oranda، وغيرها من المصطلحات من النوع نفسه، التعبير الواعى عن وظيفة دلالية، دورها أن تتيح للفكر الرمزى أن يعمل بغض النظر عن التناقض الكامن فيها. بهذه الطريقة، نشرح التناقضات التى لا تنحل فى الظاهرة المتصلة بهذا المصطلح... ونشرح فى الوقت نفسه

القوة والفعل، الكيف والحالة، الاسم والفعل، المجرد والمحسوس، الكلى الوجود والمتمركز فى محل. والواقع أن المانا mana هى كل هذه الأشياء بالفعل. ولكن أليس، تحديداً بسبب أن المانا ليست شيئا من ذلك: هل هى شكل بسيط أو رمز خالص لو شئنا الدقة، وهى إذن قابلة لأن تشحن بأى نوع من المحتوى الرمزى؟ وفى نسق الرموز الذى تؤسسه كل الكونيات Cosmologies يمكن للمانا، تماما، أن تكون قيمتها الرمزية صفراً، مما يعنى القول إنها علاقة تميز ضرورة المحتوى الرمزى الإكمالى بما يكون المدلول مشحونا به فعلا، ولكن الذى لا يقبل أى قيمة مطلوبة إلا بشرط أن تظل هذه القيمة جزءاً من الذخيرة المتاحة وليست مصطلح مجموعة a group-term كما يذهب علماء الصوتيات التطبيقية».

ويضيف ليفى شتراوس ملاحظة مؤداها:

«انقاد اللغويون إلى صياغة فرضيات من هذا النمط. على سبيل المثال الفونيم صفر يعارض كل الفونيمات الأخرى فى الفرنسية، من حيث إنه لا يستلزم خصائص خلافية ولا قيمة صوتية (فونوطيقية) مطردة. وعلى العكس، فإن الوظيفة الصحيحة للفونيم الصفر هى معارضة غياب الفونيم» [ياكوبسون و ج. لوتز، (ملاحظات على الأنماط الفونيمية الفرنسية)، مجلة (الكلمة)، جزء ٥، عدد ٢، أغسطس ١٩٤٩، ص ١٥٥].

وبالمثل فإننا إذا خططنا للمفهوم الذى أقترحه هنا، يمكن القول إن وظيفة مصطلحات من مثل «المانا» هى أن تتعارض مع غياب الدلالة دون أن تستلزم بنفسها أى دلالة خاصة» (ص١ والملحوظة).

وهكذا، فإن وفرة الدال، وخاصيته الإكمالية، أمر ناتج عن محدودية، أعنى أمراً ناتجاً عن غياب يجب تكملته.

يمكن أن يفهم، الآن، سبب أهمية مفهوم اللعب فى نص ليفى شتراوس. إن إشاراته إلى كل ألوان الألعاب، خصوصاً الروليت، متكررة على نحو لافت، خصوصا فى كُتُبَ (محادثات) و(العرق والتاريخ) و(العقل الوحشى). هذه الإشارات إلى اللعب هى، دائما، مكتنفة بالتوتر.

وهى فى توتر مع التاريخ أولا. وتلك مشكلة تقليدية، أصبحت اعتراضاتها بالية ومستهلكة. وأشير إلى ما أرى فيه شكلية المشكلة. عندما يختزل ليفى شتراوس التاريخ فإنه يعالجه كما لو كان يستأهل مفهوما متواطئًا، دوما، مع الميتافيزيقا الغائية والكونية (الإسكاتولوچية): بكلمات أخرى، متواطئ - على نحو متناقض - مع فلسفة الحضور التى وقر الإيمان بأن التاريخ يمكن أن يعارضها. إن موضوعاتية thematic النزعة التاريخية - رغم ما يبدو عليها من أنها الوافد المتأخر فى الفلسفة - كان يستلزمها، دائما، تحديد الوجود بوصفه حضورا. وسواء استخدمنا فقه اللغة التاريخى (الإيتمولوچيا) أو لم نستخدمه، ورغم الخصومة القديمة التى أقامت التعارض بين دلالتى النظام المعرفى (الإبستيما) والتاريخ (historia) فيمكن الإبانة عن أن النظام المعرفى يتسبب دائما فى التاريخ، حين يكون التاريخ وحدة الصيرورة دائما،

بوصفه تقاليد للحقيقة أو تطور العلم أو المعرفة التى تتجه إلى تملك الحقيقة في الحضور وحضور الذات، وتتجه إلى المعرفة فى وعى بالذات.

لقد فهم علم التاريخ، دائما، بوصفه حركة استرجاع للتاريخ، أى بوصفه تحولا بين حضورين. ولكن إذا كان من المقبول الشك فى هذا المفهوم للتاريخ، فهناك خطر التقهقر إلى نزعة لاتاريخية **ahistoricism** من نمط كلاسى حين يختزل المفهوم دون نص مباشر على المشكلة التى أشير إليها هنا، مما يعنى القول بالتقهقر فى لحظة حتمية من تاريخ الميتافيزيقا. والمثل على ذلك هو الشكلية الجبرية للمشكلة على نحو ما أراها. وعلى نحو أكثر عيانا، فإن علينا أن نقر بأن احترام البنائية، فى أعمال ليفى شتراوس، احترام الأصالة الداخلية للبنية، يفرض تحييد الزمان والتاريخ.

إن ظهور بنية جديدة من نسق أصلى، على سبيل المثال، ينتج، دائما، بواسطة انقطاع هذه البنية عن ماضيها، وأصلها، وسببها؛ فذلك هو شرط التعين البنائى لهذه البنية. ولذلك، لا يمكن للمرء أن يصف ما يخص التنظيم البنيوى إلا بأن يغفل فى لحظة هذا الوصف نفسها، أوضاعه الماضية: بأن يكف عن تأمل مشكلة الانتقال من بنية إلى أخرى، ويضع التاريخ بين قوسين. ولا غنى عن مفهومى المصادفة والانقطاع فى هذه اللحظة البنيوية. والواقع أن ليفى شتراوس يلجأ إلى هذين المفهومين، حين يتناول، على سبيل المثال، بنية الأبنية، اللغة التى يقول عنها، (فى تقديم أعمال مارسيل موس) إنها «لا يمكن أن تولد إلا فجأة فى اقتلاع رهيب»:

«أيا كانت لحظة اللغة أو ظروف ظهورها في مجال الحياة الحيوانية، فإنها لا يمكن أن تولد إلا فجأة في اقتلاع رهيب. إذ لا يمكن أن تشرع الأشياء في الدلالة على نحو تدريجي. ويحدث عبور من مرحلة لا معنى فيها لشيء إلى مرحلة يكتسب فيها كل شيء معنى، باتباع تحول الدراسة مما ليس مجال اهتمام العلوم الاجتماعية إلى ما هو ، بالأحرى، مجال اهتمام علم الأحياء وعلم النفس».

هذا الموقف لم يمنع ليفي شتراوس من الاعتراف ببطء عملية النضج، والكدح المستمر للتحولات الوقائعية، والتاريخ (ومثال ذلك في كتابه "العرق والتاريخ")، ولكن كان عليه أن يفعل ما فعله جان جاك روسو، وهوسرل، و«أن يتخلص من كل الوقائع» في اللحظة التي يرغب فيها استرداد تعيين بنية ما. فهو، مثل روسو، لابد له من أن يدرك، دائما، أصل البنية الجديدة على هيئة كارثة – انقلاب من الطبيعة في الطبيعة، انقطاع طبيعي للسياق الطبيعي، انحراف عن الطبيعة.

وإلى جانب توتر اللعب مع التاريخ، هناك أيضا توتر اللعب مع الحضور. اللعب هو تمزيق الحضور، وحضور عنصر هو، دائما إشارة دالة استبدالية منقوشة في نظام الاختلافات وحركة سلسلة. اللعب، دائما تفاعل الغياب والحضور، ولكن بشرط أن يتم إدراكهما إدراكا جذريا، إذ يجب التفكير في اللعب قبل التفكير في بديل الحضور والغياب، ويجب إدراك الوجود being بوصفه حضوراً أو غيابًا يبدأ

بإمكان اللعب وليس العكس. لو أن ليفي شتراوس، أفضل من أى واحد غيره، جلي إلى الضوء لعب التكرار وتكرار اللعب، فإن المرء لن يدرك في عمله نوعاً من أخلاق الحضور، أخلاق الحنين إلى الأصول، أخلاق المنشأ والبراءة الطبيعية، لنقاء الحضور وحضور الذات في الكلام، أخلاق، حنين، بل حتى الندامة التى يطرحها على أنها الدافع لمشروعه الإثنولوجى، حين يتحرك صوب المجتمعات القديمة، المجتمعات المثالية في عينيه. وهذه النصوص معروفة.

من حيث هو انعطافة إلى حضور، ضائع أو مستحيل، لغياب الأصل، فإن هذا التوجه البنيوى إلى موضوع الآنية immediateness المكسورة إنما هو الوجه الحزين، السلبى، الحنينى، الذنبى، الوجه الروسوى (نسبة إلى جان جاك روسو) للتفكير في اللعب، و وجهه الآخر مفهوم الإيجاب affirmation عند نيتشه - الإيجاب، الفرح للعب العالم، بلا حقيقة، دون أصل، الإيجاب المقدم إلى فعل التفسير. وعندئذ، يحدد هذا الإيجاب اللامركز من مناحى أُخر بالقياس إلى كونه فقدانا للمركز. ويلعب اللعبة دون حماية، ذلك لأن هناك لعبا راسخا: مداه استبدال الأجزاء المعطاة والموجودة، الأجزاء الحاضرة. وفي المصادفة المطلقة، يذعن الإيجاب كذلك إلى اللاحتمية التوليدية، إلى المغامرة الحبلى للعرق.

هناك، إذن، تفسيران للتفسير، للبنية، للعلامة، للعب، أحدهما يسعى إلى فك شفرة، يحلم بفك شفرة حقيقية أو أصل متحرر من اللعب ومن نظام العلامة، ويعيش كالمنفيّ ضرورة التفسير. والآخر الذى لم يعد يتجه صوب الأصل، يوجب اللعب، يحاول أن يعبر إلى مايجاوز الإنسان

والإنسانية، ما يجاوز اسم الإنسان، اسم الكائن الذى حلم بالحضور الكامل طوال تاريخ الميتافيزيقا وثيولوجيا الوجود - بكلمات أخرى، خلال تاريخ تاريخه كله - حلم بأساس يعيد تأكيد أصل وغاية اللعبة، إن التفسير الثانى للتفسير الذى يرشدنا إليه نيتشه لا يبحث فى علم (الإثنوجرافيا) - كما يرغب ليفى شتراوس عن «إلهام إنسانية جديدة» (مرة أخرى من «مقدمة: إلى أعمال مارسيل موس»).

هناك إشارات أكثر من كافية، اليوم، للإيحاء بأننا يمكن أن ندرك أن هذين التفسيرين للتفسير، اللذين هما متناقضان تماما حتى لو عشناهما معا وصالحنا ما بينهما فى اقتصاد غامض، يشتركان فى المجال الذى نسميه - بأسلوب إشكالى - العلوم الإنسانية.

من جانبى، ورغم أن هذين التفسيرين يجب أن يقرا باختلافهما، و يؤكداه، وأن يحددا عدم قابليتهما للاختزال، فإنى لا أومن أن هناك اليوم مسألة اختيار: أولا - لأننا هنا فى إقليم (وأقول، مؤقتا، فى إقليم من التاريخانية) تبدو فيه مقولة الاختيار ثانوية على وجه الخصوص. وثانيا - لأن علينا أن نحاول تصور الأرضية المشتركة، وإرجاء **différ-ance** هذا الاختلاف **différence** الذى لا يمكن اختزاله. وهناك سؤال، سموه تاريخيا إذا شئتم، سؤال عن ما نلمحه اليوم فحسب من حمل **conception** وتكون **formation** وحبل **gestation** ومخاض **labor**. أعترف أنى أستخدم هذه الكلمات بالنظر إلى عمل إنجاب الأطفال، ولكن بالنظر، أيضا، إلى أولئك الذين، فى شركة لا أستبعد نفسى منها، يرفضون النظر فى وجه ما لا يمكن تسميته، وجه الذى يدعو إلى نفسه،

وهو قادر على ذلك، من حيث هو شيء ضروري حين تكون الولادة وشيكة ، وجه الذى لا يدعو إلى نفسه إلا تحت جنس اللاجنس، فى الشكل غير المتشكل، والأخرس والناشئ والرهيب للهيولية.

مناقشة

جان إيبوليت Jean Hyppolite:

أود ببساطة، أن أسأل دريدا الذى أعجبنى عرضه ومناقشته، عن شرح لما هو، بلاشك، النقطة التقنية لمنطلق عرضه. أعنى سؤالاً عن مفهوم مركز البنية، أو ما يمكن أن يعنيه المركز. عندما أتناول، على سبيل المثال، بنية بعض المجموعات الجبرية، أين المركز؟ هل المركز معرفة القواعد العامة التى تتيح لنا، بعض الشىء، أن نفهم تفاعل العناصر؟ أم المركز عناصر بعينها تتمتع بامتياز خاص داخل المجموعة؟

سؤالى، فيما أظن، وثيق الصلة بالموضوع، مادام المرء لا يمكن أن يفكر فى البنية دون مركز، والمركز نفسه بلا بنية destructured، أليس كذلك؟ المركز غير مبنى.

أظن أن لدينا الكثير الذى نتعلمه إذا درسنا علوم الإنسان، لدينا الكثير لنتعلم من العلوم الطبيعية. إنها أشبه بصورة للمشكلات التى نضعها، بدورنا، لأنفسنا. مع آينشتين Einstein، على سبيل المثال، نشاهد نهاية نوع الامتياز الخاص بالدليل التجريبى. وفى هذا الصدد، نرى ثابتا Constant يظهر ثابتاً هو مركب من فضاء - زمن، لا ينتمى إلى أى من المجربين الذين يعيشون التجربة، ولكن الذى، بطريقة ما،

يهيمن على كل التركيب. وهذه الفكرة عن الثابت، هل هى المركز؟ لكن العلوم الطبيعية مضت أبعد من ذلك. إنها لم تعد تبحث عن الثابت، إنها ترى أن هناك أحداثًا، غير ممكنة نوعًا، تحدث - لفترة - بنية وثباتًا In-variabiliy. هل الأمر أن كل شيء يحدث كما لو كانت هناك متغيرات بعينها، لا تأتى من أى مؤلف أو أى يد، وتتحقق فحسب - مثل قراءة فقيرة لمخطوط - بوصفها عيبًا لبنية، توجد بوصفها متغيرات؟ هل ذلك هو الحال؟ هل الأمر مسألة بنية هى فى صميم النمط المتأصل الذى تنتجه المصادفة من حادثة بعيدة الاحتمال، من لقاء يتضمن سلسلة من الجزيئات الكيميائية وينظمها بطريقة بعينها، خالقًا نمطًا متأصلا geno-type سوف يتحقق، نمطًا ضاع أصله في التغيرات - التحولات؟ هل هذا ما تهدف إليه؟ لأنه، فيما يتصل بى، أشعر أنى أمضى فى هذا الاتجاه، وأننى أجد فى ذلك مثالاً - حتى عندما نتحدث عن نوع من نهاية التاريخ - تكامل التاريخى تحت شكل حدث event، بالقدر الذى يغدو به ذلك بعيد الاحتمال، فى المركز نفسه من تحقق البنية، لكنى أعنى تاريخًا لم تعد لديه صلة بالتاريخ الأخروى، تاريخًا ينقد نفسه دائمًا فى مسعاه الخاص، حيث الأصل مُزاح، على الدوام. وأنت تعلم اللغة التى نتحدثها اليوم، بحسب اللغة، تتحدث عن أنماط متأصلة، وعن نظرية معلومات. هل يمكن لهذه العلامة أن تكون بلا معنى؟ هذا العود الأبدى، أن تفهم فى ضوء نوع من فلسفة الطبيعة التى لا تحقق فيها الطبيعة تغيرًا فحسب، بل تحقق المتغير الأبدى: الإنسان؟ إنه نوع من خطأ لايتعاث أو تشويه ينتج كائنًا مشوهًا دائمًا، كائنا يكيفه انحراف مستديم. فمشكلة الإنسان جزء من مجال أكبر، فيه ما تريد أن تفعله، ما

تفعله بالفعل، أعنى أن فقدان المركز - وحقيقة أنه لا توجد بنية متميزة أو أصلية - يمكن النظر إليه تحت هذا الشكل نفسه الذى يستعاد به الإنسان. هل هذا ما تريد أن تقول؟ أو أنك ترمى إلى شىء آخر؟ هذا سؤالى الآخر، وأعتذر لأنى أخذت حيزا طويلا من الوقت.

جاك دريدا Jacques Derrida:

فيما يتصل بالجزء الأخير من الملاحظات، يمكننى القول إنى على اتفاق كامل معك، ولكنك كنت تسأل سؤالاً، وأنا نفسى أسأل عما إذا كنت أعرف إلى أين أمضى. ولذلك سأجيب عن سؤالك بأن أقول، أولاً، إننى أحاول، تحديداً، أن أضع نفسى فى نقطة لا أعرف عندها إلى أين أمضى، وفيما يتصل بهذا الفقد للمركز، أن أرفض أن أقارب فكرة «اللامركز» التى لم تعد مأساة فقد المركز - هذا الحزن كلاسى. ولا أقصد القول إننى فكرت فى مقاربة فكرة تجعل من هذا الفقد للمركز نوعًا من الإيجاب.

أما ما قلته عن طبيعة الإنسان من نتاج الطبيعة، فأظن أننا ناقشنا ذلك معًا من قبل. وأوافقك تمامًا فى افتراض أن هذا التحيز الذى عبرت عنه، باستثناء اختيارك الكلمات، وهنا الكلمات أكثر من مجرد كلمات، كما هو الحال دائما. أعنى بذلك أننى لا أستطيع تقبل صياغتك المحددة، ذلك على الرغم من أننى لست مستعدا لتقديم بديل مجرد. وإذن، فقد أصبح مفهوما أننى لا أعرف إلى أين أمضى، وأن الكلمات التى نستخدمها لا ترضينى، وفيما عدا هذه التحفظات، فأنا على اتفاق كامل معك.

فيما يخص الجزء الأول من سؤالك، فإن الثابت عند آينشتين ليس ثابتًا، ليس مركزًا. إنه مفهوم التغير نفسه، إنه، أخيرا، مفهوم اللعبة، بكلمات أخرى، إنه ليس مفهومًا لشيء - لمركز يبدأ من مراقب يمكنه أن يسيطر على مجال - بل مفهوم اللعبة الذى أحاول تطويره فى النهاية.

إيبوليت:

إنه ثابت فى اللعبة؟

دريدا:

إنه الثابت من اللعبة..

إيبوليت:

إنه قاعدة اللعبة.

دريدا:

إنه قاعدة اللعبة التى لا تحكم اللعبة، قاعدة اللعبة التى لا تهيمن على اللعبة. الآن، عندما تستبدل بقاعدة اللعبة اللعبة نفسها، فإن علينا إيجاد شيء آخر غير كلمة قاعدة **rule**. وإذن، فيما يتصل بالجبر، أظن أنه مثال تكون فيه مجموعة الأشكال الدالة أو العلامة - إذ شئت - محرومة من مركز. ولكن يمكن أن ننظر إلى الجبر من وجهتى نظر. إما بوصفه مثالاً أو مثيلاً للعبة التى لا مركز لها على الإطلاق، تلك التى تحدثت عنها، أو يمكن أن نحاول النظر إليه بوصفه مجالا محدوداً من موضوعات مثالية، منتجات، بالمعنى الذى يقصد إليه هوسرل، تبدأ من تاريخ ، من عالم الحياة **Lebenswelt**، من ذات...إلخ، تؤسس، تخلق

موضوعاتها المثالية. ومن ثم، علينا أن نكون قابلين لأن نصنع استبدالات، بأن نعيد تنشيط الأصل، الذى تكون فيه الدوال التى تبدو ضائعة، هى المشتقات.

أظن أن ذلك كان طريقة التفكير فى الجبر قديمًا. ولعله يمكن للمرء أن يفكر فيه على نحو مغاير بوصفه صورة للعبة. أو، غير ذلك، يمكن للمرء أن يفكر فى الجبر بوصفه مجالا لموضوعات مثالية، أنتجها النشاط الذى نسميه ذاتًا أو إنسانًا أو تاريخًا، وهكذا، نستعيد إمكانية الجبر فى مجال الفكر الكلاسى، أو غير ذلك، ننظر إليه بوصفه مرآة غير ساكنة لعالم جبرى بكل معنى الكلمة.

إيبوليت:

ما البنية إذن؟ لا أستطيع اتخاذ مثال الجبر بعد الآن. كيف تحدد لى البنية حتى نرى أين المركز؟

دريدا:

مفهوم البنية نفسه - كما قلت فى مواضع أخرى - لم يعد مرضيًا لوصف تلك اللعبة. كيف تحدد البنية؟ البنية يجب أن تكون ذات مركز. ولكن هذا يمكن أن يكون فكرًا، كما كان قديمًا، مثل خالق أو كائن أو مكان ثابت طبيعي، أو يمكن أن يكون نقصًا، أو شيئًا يجعل «اللعب الحر» ممكنًا، بالمعنى الذى يتحدث معه المرء عن لعبة فى آلة **Jeu dans la machine** ولعبة القطع **Jeu des piéces** والذى يتلقى - وذلك ما نسميه التاريخ - سلسلة تحديدات من الدوال

التى بلا مدلولات، وأخيراً، فلا يمكن وجود دوال إلا مع هذا النقص. لذلك، أرى أن ما قلته يمكن أن يفهم على أنه نقد للبنيوية بالقطع.

ريتشارد ماكسي Richard Macksey :

قد أخرج على خطوط اللعبة hors jeu لو حاولت أن أحدد هؤلاء اللاعبين الذين يمكن أن ينضموا إلى فريقك فى نقد الميتافيزيقا الذى تمثله نظريتك المؤقتة عن اللعبة. ومع ذلك، فقد أدهشنى التعاطف الذى يمكن أن ينظر به شخصان معاصران إلى الإمكانية الهائلة التى تدعونا أنت ونيتشه Nietzsche إلى تأملها . أفكر، أولاً، فى الإنجاز المتأخر للمفكر يوجين فنك Eugen Fink، الفينومينولوجى «الإصلاحى» الذى تربطه بهيدجر Heidegger علاقة متضادة، فحتى فى الحلقات الدراسية الباكرة التى عقدت فى كريفيلد وريمون، كان يستعد لمناقشة المكانة الثانوية للعالم التصورى؛ لأنه يرى الوجود Sein والحقيقة Wahrbiet والعالم Welt بوصفهم جزءاً لا يقبل الاختزال لمسألة أولية واحدة. مؤكد أنه فى كتابه (السؤال الأولى Vor-Fragen) وفى الفصل الأخير من كتابه عن نيتشه يحسن الفكرة الزرادشتية Zarathust عن اللعبة game بوصفها خطوة خارج (أو وراء) الفلسفة. ومن الشائق أن نقابل تصوره عن نيتشه وتصور هيدجر لنيتشه أيضاً؛ إذ يبدو لى أنك تتفق فى الارتداد بالأولية الأخيرة الوجود Sein إلى الموجود Seiendes، ومن ثم تحقيق بعض النتائج اللافتة للنقد بعد الإنسانى لموضوعنا المعلن، وهو «العلوم الإنسانية». ذلك لأنه بالتأكيد، فى «اللعب من حيث هو رمز للعالم» Spiel als Weltsymbol فإن لعبة العالم

المترئسة هى، إلى أبعد حد، سابقة ومجهولة المصدر، سابقة فيما يتصل بالقسمة الأفلاطونية للوجود والمظهر وفقد المركز الإنسانى الشخصى.

أما الشخصية الثانية فكاتب جعل المركز المتغير لشعرية القص اللعبة السردية فى (ليلة إجماع)، ذلك المعمارى وسجين المتاهات، خالق بيير مينار Pierre Menard.

دريدا:

أنت تفكر، بلا شك، فى خورخي لويس بورخيس.

شارل مورازى Charles Moraze:

مجرد ملاحظة – فيما يخص الحوار الدائر فى العشرين عاماً الماضية مع ليفى شتراوس حول إمكان قواعد grammar غير قواعد اللغة – أنا أكنُّ قدراً كبيراً من الإعجاب لما فعله ليفى شتراوس فى نظام قواعد الأسطوريات، وأحب أن أشير إلى أن هناك قواعد أيضا للحدث event. إن المرء يمكن أن يضع قواعد للحدث. إنها أكثر صعوبة فى تأسيسها.

وأظن أننا سنبدأ فى الشهور القادمة، السنوات القادمة، فى أن نتعلم كيف يمكن أن تستن هذه القواعد، أو بالأحرى، هذا الجهاز من قواعد الأحداث. فهذه القواعد تقود إلى نتائج، ويمكننى قول ذلك بالنظر إلى تجربتى الشخصية على أى حال، أقل تشاؤماً من تلك التى تشير إليها:

لوسيان جولدمان Lucien Goldmann :

أريد القول إننى أجد لدريدا - الذى لا أوافق على نتائجه - وظيفة منشطة فى الحياة الثقافية الفرنسية، ولهذا السبب أكنّ له التقدير. لقد قلت مرة إنه يعيد إلى ذهنى ذكرى وصولى إلى فرنسا عام ١٩٣٤. فى ذلك الوقت، كانت هناك حركة ملكية نشطة جداً بين الطلاب، وفجأة ظهرت مجموعة تدافع عن الملكية كذلك، ولكنها كانت تطالب بملك ميروفنجى Merovingian فعلا.

فى هذه الحركة من نفى الذات أو المركز، إذا شئت، التى يحددها دريدا بطريقة متميزة، فإنه يقول، بالفعل، لكل الناس الذين يمثلون هذا الوضع: "ولكن أنت تناقض نفسك؛ أنت لا تصل إلى النهاية. أخيراً، فى نقد الأسطوريات، إذا أنكرت وضع، و وجود الناقد، وضرورة قول أى شىء فأنت تناقض نفسك، لأنك ستظل السيد ليفى شتراوس الذى يقول شيئا؛ فإذن صنعت علم أساطير جديداً.." حسنًا، كان النقد متميزا، ولا يستحق الأمر استرجاعه ثانية. ولكن إذا لاحظنا الكلمات القليلة التى أضيفت إلى النص والتى لها طابع تدميرى، فإننا يمكن أن نناقش ذلك على مستوى علم العلامة (السيميولوچيا).

ولكنى أريد أن أطرح على دريدا سؤالاً: دعنا نفترض أنه بدلا من المناقشة على أساس سلسلة من المصادرات التى تتجه إليها كل التيارات المعاصرة، اللاعقلية والشكلية على السواء، فإن أمامك وضعاً مختلفاً، لنقل الوضع الجدلى. ببساطة تامة، أنت تظن أن العلم شىء يصنعه الإنسان، وأن التاريخ ليس خطأ، وأن ما تسميه اللاهوت (الثيولوچيا)

شيء مقبول، وذلك في محاولة لعدم القول بأن العالم منظم، لاهوتي، وأن الكائن الإنساني هو الذي يضع عصاه على إمكانية منح معين لكلمة تقاوم هذا المعنى، عند نقطة بعينها، في النهاية.

وأصل أو أساس الذي كان من قبل حالة نمطية للازدواج الذي تتحدث عنه (أو - في دراسة الكتابة - الفعل الذي يسجل قبل أن يكون هناك معنى) هو شيء ندرسه اليوم؛ ولكننا لا نستطيع، بل حتى لا نريد، النفاذ إليه من الداخل إلا في الصمت، بينما نحن نريد أن نفهم - تبعًا للمنطق الذي نصوغه، والذي نحاول به، بطريقة أو بأخرى، أن نمضي أبعد - لا لنكتشف معنى أخفاه إله ما، بل لنمنح معنى لعالم، تلك وظيفة الإنسان فيه (وأكثر من ذلك فأنت إذا لم تعرف من أين أتى الإنسان، فإننا لا يمكن أن نكون متّسقين على الإطلاق؛ ذلك لأنه إذا كان السؤال واضحًا فإننا نعلم، إذا قلنا إن الإنسان أتى من الله، أن امرأ سيسأل: «ومن أين أتى الله؟». وإذا قلنا الإنسان أتى من الطبيعة، فإن امرأً آخر سيسأل: «ومن أين أتت الطبيعة؟»... وهكذا). ولكننا نحن في الداخل وفي هذا الموقف. وإذن، هل يظل هذا الموقف متناقضًا بالنسبة إليك؟

يان كوت Jan Kott:

في وقت من الأوقات، كانت هذه العبارات لمالارميه تبدو دالة جدا: "رمية الزهر لن تلغي الصدفة أبدًا». بعد هذا الدرس الذي ألقيته علينا، فليس من المستحيل القول "والصدفة لن تلغي رمية الزهر أبدًا".

دريدا:

أقول «نعم» على الفور للستيذ كوت. أما بالنسبة إلى ما قاله السيد جولدمان لى، فإنى أشعر أنه قد عزل، فيما قلت، الجانب الذى أسماه تدميريًا. وأعتقد، على أى حال، أنى كنت واضحا تماما فيما يتصل بحقيقة أنه ليس هناك معنى تدمير لشىء مما قلته. لقد استخدمت هنا وهناك كلمة تفكيك deconstruction التى لا علاقة لها بالتدمير، ويعنى ذلك القول أنها ببساطة مسألة (وهذه هى ضرورة النقد بالمعنى الكلاسى للكلمة) أن نكون يقظين إلى المتضمنات، إلى ترسيب اللغة التى نستخدمها، وليس ذلك تدميرا. إنى أومن بضرورة كل شىء يتم وحتى بما تقوم به أنت، ولكن لا أرى سببا لأن أتخلى أو أن يتخلى أى شخص عن جذرية العمل النقدى بحجة أنه يجازف بإجداب العلم، أو الإنسانية، أو التقدم، أو أصل المعنى... إلخ. وما أومن به هو أن مجازفة الجدب والإجداب هى، دائما، ثمن وضوح الفكر. أما فيما يخص الحكاية الاستهلالية، فقد كان لها وضع سيئ علىَّ؛ لأنها تحددنى بوصفى ملكيا متطرفا، أو «متطرفا» كما كانوا يقولون فى موطنى منذ وقت ليس ببعيد، فى حين أن فهمى لما أفعل أكثر احتشاما وتواضعا وكلاسية.

فيما يتصل بإشارة السيد مورازى إلى قواعد الحدث، يجب هنا أن أعيد سؤاله؛ لأنى لا أعرف ما يمكن أن تكون قواعد الحدث.

سيرجى دوبروفسكى Serge Doubrovsky:

أنت دائما تتحدث عن لا مركز. كيف يمكنك، داخل منظورك الخاص، أن تشرح أو على الأقل، تفهم ما الإدراك؟ لأن الإدراك هو،

تحديدا، الطريقة التى يبدو بها العالم ذا مركز لى. وأنت تقدم اللغة بوصفها مسطحة أو مستوية. الآن اللغة شىء آخر مرة ثانية. إنها كما قال ميرلوبونتى **Merleou-Ponty**، قصدية عينية. وحين أبدأ من هذا الاستخدام للغة، بقدر ما هنالك قصد للغة، فأنا أجد، حتما، مركزا مرة أخرى؛ لأنه ليس هناك «واحد» هو الذى يتكلم، ولكن «أنا». وحتى إذا اختزلت الأنا، فإن عليك أن تعرج، مرة ثانية، على مفهوم القصدية الذى أعتقد أنه فى قرارة فكر كامل لا تنكره أنت، فضلا عن ذلك. ولذلك أسألك: كيف تصالح بين ذلك ومحاولاتك الراهنة؟

دريدا:

أولا أنا لم أقل إنه ليس هناك مركز، أو إننا يمكن أن نستمر دون مركز. إنى أعتقد أن المركز وظيفة. ليس وجودا **being**، أو واقعا **reali-ty** لكن وظيفة. وهذه الوظيفة لا يمكن الاستغناء عنها مطلقاً. الذات لا يمكن الاستغناء عنها مطلقا. أنا لا أدمر الذات، أنا أعيِّن لها موقعا (أموضعها).

ويعنى ذلك القول أنى أعتقد أنه عند مستوى معين لكل من التجربة والخطاب الفلسفى والعلمى لا يمكن للمرء أن يستمر دون فكرة الذات. إنها مسألة معرفة من أين تأتى وكيف تؤدى وظيفتها، ولذلك أحتفظ بمفهوم المركز الذى شرحت أنه لا يمكن الاستغناء عنه، ومفهوم الذات بالمثل، وكل نسق المفاهيم التى أشرت إليها.

وما دمت قد ذكرت القصدية **intentionality**، فإنى أحاول ببساطة أن أنظر إلى الذين أوجدوا حركة القصدية - التى لا يمكن

فهمها فى مصطلح القصدية. أما بالنسبة إلى الإدراك، فلابد لى من القول إنى نظرت إليه مرة بوصفه محافظة ضرورية. وكنت محافظًا فى ذلك إلى أبعد حد. الآن، لا أعرف ما الإدراك، ولا أعتقد أن هناك شيئًا مثل الإدراك موجود. الإدراك، تحديداً، مفهوم، مفهوم لحدس أو معطى متأهل من الشىء نفسه، يقدم نفسه فى معناه، على نحو مستقل عن اللغة، عن نسق الإشارة. وأعتقد أن الإدراك يتوقف على مفهوم الأصل والمركز، ومن ثم على كل ما يرتد إلى الميتافيزيقا التى تكلمت عنها، والتى ترتد كذلك إلى مفهوم الإدراك نفسه. لا أعتقد أن هناك أى إدراك.

المترجم فى سطور:

جابر أحمد عصفور: الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة بجمهورية مصر العربية، كان قبل ذلك رئيسًا لقسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة (١٩٩٠-١٩٩٣).

حصل على الليسانس فى الآداب من قسم اللغة العربية بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف (١٩٦٥)، وعُيِّن فيه معيداً، حيث حصل على الماچستير بتقدير ممتاز، فعمل مدرساً مساعداً، ثم حصل على الدكتوراه بمرتبة الشرف الأولى ليشغل وظيفة مدرس (١٩٧٣) ويرقى أستاذاً مساعداً، فأستاذاً للنقد الأدبى (١٩٨٣).

حاز جوائز أفضل كتاب فى الدراسات النقدية من وزارة الثقافة المصرية (١٩٨٤)، و فى الدراسات الأدبية من مؤسسة الكويت للتقدم العلمى (١٩٨٥)، وفى الدراسات الإنسانية من معرض القاهرة الدولى للكتاب (١٩٩٥)، وجائزة سلطان العويس الثقافية فى حقل الدراسات الأدبية والنقدية (١٩٩٧)، كما منح الوسام الثقافى من رئيس جمهورية تونس (١٩٩٥)، ودرع رابطة المرأة العربية (٢٠٠٣).

عمل بجامعات عربية وعالمية، فى الولايات المتحدة الأمريكية، والسويد، واليمن، والكويت. وأشرف فيها على عديد من رسائل الماچستير والدكتوراه فى الدراسات النقدية والبلاغية والتحليل النصى،

كما أشرف على تعليم اللغة العربية للأجانب فى جامعة القاهرة، والجامعة الأمريكية بالقاهرة، وجامعة إكستر فى إنجلترا، وفى وزارة الثقافة المصرية.

رئيس تحرير مجلة "فصول" سابقا، ومستشار تحرير مجلات: "المهد" بالأردن، و"ألف" للجامعة الأمريكية بالقاهرة، و"عالم الفكر" بالكويت، ومجلات كليات الآداب فى جامعات صنعاء واليرموك والكويت وبغداد والرياض والإمارات.

عضو الهيئة الاستشارية لمشروع "كتاب فى جريدة" لليونسكو، و"كتاب للجميع" لجامعة الدول العربية، و"المجلة العربية للعلوم الإنسانية" لجامعة الكويت. وعضو الجمعية الأدبية المصرية، واتحاد الكُتّاب، والمجلس الأعلى لرعاية الآداب - لجنة الدراسات الأدبية، وسكرتير عام الرابطة المصرية لاتحاد آسيا وإفريقيا بالقاهرة. وعضو المكتب التنفيذى ومقرر لجنة الثقافة والإعلام بالمجلس القومى للمرأة منذ تأسيسه، وعضو لجنة الآداب والدراسات اللغوية بمكتبة الإسكندرية منذ تشكيلها.

شارك فى العديد من المؤتمرات النقدية والأدبية فى مصر والعالم العربى وأوروبا وأمريكا، كما شارك فى العديد من المناقشات والتعقيبات والمحاورات والمقالات فى الإذاعة المصرية والتليفزيون، وفى الجرائد والمجلات المصرية والعربية والعالمية.

من أهم مؤلفاته: الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى (١٩٧٤)، ومفهوم الشعر: دراسة فى التراث النقدى (١٩٧٨)، والمرايا المتجاورة: دراسة فى نقد طه حسين (١٩٨٣)، والتنوير يواجه الإظلام (١٩٩٢)، و زمن الرواية (١٩٩٩)، وضد التعصب (٢٠٠٠)، والرهان على المستقبل (٢٠٠٤).

ومن أهم ترجماته: عصر البنيوية (بغداد ١٩٨٥)، والماركسية والنقد الأدبى (الدار البيضاء ١٩٨٧)، والنظرية الأدبية المعاصرة (القاهرة ١٩٩١)، و الخيال والأسلوب والحداثة(٢٠٠٥)، وغير ذلك من الدراسات والأبحاث والترجمات والمساهمات التى بلغت ٢٤ كتابًا و ٨٨ بحثًا ودراسة ومساهمة وترجمة فى مجلات علمية، أدبية ونقدية، مصرية وعربية وعالمية.

الإشراف اللغوى: حسام عبد العزيز
الإشراف الفنـــى: حســـن كامـــــل